ISSN 0719-9465

HUMANIDADES POPULARES

NÚMERO 9
DICIEMBRE 2016

VOLUMEN 7

Estética, corporalidad y política

COLECCIÓN
PRIMERA ÉPOCA



Humanidades Populares
ISSN: 0719-9465
Año: 2016
Volumen: 7
Número: 9
Organiza: Corriente nuestrAmérica desde Abajo
URL: http://www.humanidadespopulares.cl
Correo: contacto@humanidadespopulares.cl
Publicación seriada editada en Chile

Continuidad de ISSN: 0719-0999
Fusionada con ISSN: 0719-1294 y 0719-1367

COLECCIÓN "PRIMERA ÉPOCA"

Esta colección reúne publicaciones de nuestro primer periodo editorial. Los años de publicación comprendidos van desde el año 2011 al 2014. Las revistas que lo componen son: Revista de Humanidades [issn 0719-0999], Uturunku Achachi [issn 0719-1294] y Memorias Periféricas [issn 0719-1367].

INFORMACIÓN IMPORTANTE

La colección estuvo a cargo de Ismael Cáceres-Correa. La información de los equipos de trabajo editorial, como lo son Consejos Editoriales, Asesores Externos u otros; corresponde a las publicaciones originales y solo se han considerado las responsabilidades pertinentes para cada número de esta colección. Es posible que en la actualidad estas personas tengan una nueva filiación o grado académico. Las personas que figuran en cada número con una responsabilidad, corresponden a la edición original y no significa que actualmente pertenezcan al equipo de Humanidades Populares. La colección no cambia en nada el contenido de las versiones originales a excepción de la revisión de posibles errores gráficos. Toda esta colección tiene como fecha de publicación el 1 de diciembre de 2016. Post scriptum: el ISSN y la dirección a Lantindex-Directorio fue agregada en enero de 2018.

Humanidades Populares se encuentra en Latindex-Directorio 

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

ARTÍCULOS

Presentación al volumen 7 de Revista de Humanidades

En el marco de la séptima publicación de nuestra revista, es imposible permanecer ajenos a dos hechos muy importantes que están ocurriendo en América Latina y no es posible señalarlos todavía como conclusos. El primero de ellos es la ola de protestas (las mayores en 20 años en aquel país) que se han desencadenado desde hace unas semanas en Brasil, a causa de las injustas políticas del gobierno de la presidenta Dilma Rousseff y que trastocan negativamente la calidad de vida del pueblo brasileño. Estas protestas se originan principalmente por el aumento progresivo de las cuotas en el transporte público, las cuales provocan que la movilidad dentro del territorio se convierta un privilegio y no un derecho al alcance de la mayoría, y también por la ineficiencia y falta de recursos en los sistemas de educación y de salud. Cabe señalar que también se protesta contra el clima de corrupción que se vive en el país y por el millonario desvío de fondos destinados al financiamiento del próximo mundial de futbol que se llevará a cabo en dicho país el próximo año y que no se destina a programas sociales, evidenciando el hecho de que a las autoridades les importa más el evento deportivo que el bienestar de su población. Ante este escenario, los brasileños sin duda han demostrado ser un ejemplo de solidaridad y de lucha para los demás países latinoamericanos, debido a su capacidad de concertación en momentos en que el descontento y las injusticias sociales se encuentran en un momento álgido y que sin embargo, lo han sabido desarrollar de manera organizada. Salta a la vista que con dichas manifestaciones, diversos sectores afines al movimiento estén logrando presionar a sus gobernantes justo en el momento en que el desarrollo de la Copa Confederaciones de la FIFA acapara las miradas de millones de personas alrededor del mundo, por lo que más que un simple suceso que surge de manera intempestiva ante el hartazgo social, ha dado muestras de ser un movimiento llevado a cabo de manera inteligente. Prueba de ello es que incluso los líderes políticos brasileños parecen estar por fin reaccionando y comenzaron a responder a las demandas populares y en el Congreso las iniciativas que llevaban durmiendo varios meses comenzaron a ser aprobadas.

El segundo hecho a resaltar es que además del movimiento brasileño, persisten las protestas estudiantiles en Chile, convirtiéndose en las más largas en la historia del país sudamericano, ya que desde 2011 no han cesado. Dichas protestas en las últimas semanas han logrado convocar a decenas de miles de manifestantes entre estudiantes y simpatizantes del

movimiento, y cabe resaltar que la protesta del miércoles 26 de junio pasado, logró convocar a las calles de la capital del país alrededor de cien mil inconformes, lo que además de mostrar la perseverancia del estudiantado chileno en píe de lucha, también muestra el gran número de personas afines al movimiento, el cual, pese a la violencia y la represión ejercida por la maquinaria del Estado se niega a rendirse ante un gobierno derechista que se ha mantenido sordo a las peticiones estudiantiles y que insiste en una educación elitista.

La Revista de Humanidades Populares se solidariza con los movimientos sociales del pueblo brasileño y chileno, los cuales sin lugar a dudas quedarán marcados en la historia de América Latina y del mundo como una muestra de valentía y de unión popular, al demostrar que es posible derrocar las injusticias sociales y sirviendo de inspiración a los pueblos de otras naciones.

Por último, cabe resaltar que además de los artículos que atendieron al llamado de la revista con la temática de este número concerniente a la estética, corporalidad y política en América Latina, se suma el valioso trabajo de la fotógrafa mexicana Paula Islas, quien con una mirada estética denuncia los efectos que han ocasionado las aguas contaminadas del Río Santiago, el cual abarca parte de los estados de Jalisco y Nayarit. Esta situación ha afectado a los pobladores cercanos al afluente desde hace años con diversos padecimientos entre los que se encuentran diversos tipos de cáncer, insuficiencias renales, abortos, enfermedades respiratorias, diarreas, etcétera y que incluso han derivado en la muerte de varias personas. Las fotografías son una afrenta a las políticas neoliberales estatales y federales que siguen permitiendo que diversas empresas arrojen sus desechos al caudal sin tomar en cuenta el bienestar y las demandas de los habitantes cercanos al río. La revista también se solidariza con los afectados mediante la publicación de las imágenes que amablemente nos hace llegar la fotógrafa. A nombre de todo el equipo de trabajo de esta revista, agradezco a los lectores por su preferencia y sus aportes a esta su Revista de Humanidades Populares.

Rogelio Román Martínez
Presidente del Consejo Editorial
Revista de Humanidades, ISSN 0719-0999

Verdadero arte latinoamericano. La verdad occidental vs la verdad latinoamericana

Juan Carlos Téllez Luna
Escuela Nacional Preparatoria de la Universidad Nacional Autónoma de México
México

Resumen: Los artistas latinoamericanos de los años 50's a 80's son los hijos del golpe de estado, de él recibieron la leche, el tirón de orejas, la alfabetización. Nuestro verdadero arte, emana de lo más profundo de nuestra tierra, inagotable torrente de inspiración, donde lo abstracto y lo figurativo, la vanguardia y la tradición viven en el cruce de una pluralidad de reencuentros.

Palabras clave: Latinoamérica; arte; revuelta.

*Este artículo originalmente fue publicado en nuestra primera época editorial, en Revista de Humanidades, ISSN 0719-0999, junio de 2013.

Citar este artículo:

Cita sugerida
Téllez Luna, Juan Carlos. 2016. "Verdadero arte latinoamericano. La verdad occidental vs la verdad latinoamericana", *Humanidades Populares* 7 (9), 7-21.

APA
Téllez Luna, J. C. (2016). Verdadero arte latinoamericano. La verdad occidental vs la verdad latinoamericana. Un debate vigente. *Humanidades Populares, 7* (9), 7-21.

Chicago
Téllez Luna, Juan Carlos. "Verdadero arte latinoamericano. La verdad occidental vs la verdad latinoamericana". *Humanidades Populares* 7, no. 9 (2016): 7-21.

MLA
Téllez Luna, Juan Carlos. "Verdadero arte latinoamericano. La verdad occidental vs la verdad latinoamericana". *Humanidades Populares* 7.9 (2016): 7-21.

Harvard
Téllez Luna, J. C. (2016) "Verdadero arte latinoamericano. La verdad occidental vs la verdad latinoamericana", *Humanidades Populares, 7* (9), pp. 7-21.

> El arte es un instrumento para tomar el poder. "la función del intelectual y del artista estriba en la implementación de un mecenazgo ideológico" Walter Benjamín. [1]

Latinoamérica es una manifestación recíproca y sempiterna de su arte, ambos hieden a muerte. Decir pues que Latinoamérica se equipara con su arte y que el arte que ahí se produce es

Latinoamérica, resulta para mí hablar de la emancipación y la autodeterminación de sus pueblos y civilizaciones. Los diversos procesos culturales acaecidos en Latinoamérica desde su más remota historia están cargados de la búsqueda insaciable de *sentido*, misma que nos ha llevados por caminos tortuosos inundados de Sangre. Sangre propia y extraña derramada en abundancia y que fertiliza nuestra tierra. Emana por los poros y baña sobre todo a aquellos que están debajo, mientras que más abajo más ensangrentados.

Latinoamérica, ¡buen término para iniciar un ensayo!, palabra unificadora (de naciones), universalizante (de culturas), grandilocuente (pomposa). ¿Pero es posible representar en una sola palabra la cosmogonía de culturas tan diferentes y empero tan hermanas? Yo creo que no, así que de ahora en adelante me referiré a Latinoamérica como esos fragmentos (nacionales) que en su conjunto la conforman, no como un ente único, sino como esa suma de voluntades que es lo que en realidad es.

Ésta Latinoamérica de la que hablo está poblada de ideologías, de magia, de destinos entrecruzados, pero sobre todo de fechas, de nombres y apellidos, de seres en constante búsqueda de reafirmar su ser. Latinoamérica nace de sus colonizadores, de las relaciones de sus primeros habitantes con estos y de sus esfuerzos constantes por emanciparse de ellos. Las independencias de Latinoamérica son un formidable canto a la libertad, sólo que este no es un canto lindo y refinado, es el himno de los gritos y el estruendo que produce un alma que rompe sus cadenas. Y así, entre gritos y cantos, se llega a la conformación de una Latinoamérica que se debate entre la opresión y la libertad, aferrándose empero, a sistemas de auto-subyugación históricos y recurrentes.

Latinoamérica es sus dictaduras, tratar de entenderla sin apelar a la memoria de lo que han sido considero que es un acto fútil. Resulta evidente decir que sus sociedades modernas (y contemporáneas) se fundan en economías en (lento) desarrollo que se prestan de mala gana el poder por momentos y a empujones. Más que empujones, la palabra justa es

[1] Tomado de apuntes y material fotocopiado para efectos del seminario "Arte y Violencia" de la Maestría en Historia del Arte de la UNAM, impartido por la Dra. María Angélica Melendi en la ciudad de México, del 12 de septiembre al 6 de octubre de 2006. Es por ello que algunas referencias no están completas.

golpes. Así, la historia actual de Latinoamérica es una constante cita del golpe de tal o cual año, en tal o cual de sus países, seguido de años de luz o sombra de tal o cual de sus héroes (o dictadores). Nuestros himnos y lábaros nacionales abundan en colores sanguíneos, terrosos y contestatarios, que son tintas tomadas del sudor y la carne de sus habitantes.

Y ahora sí, después de esto, podemos hablar propiamente de sus hombres, esos que tienen nombres y apellidos y que viven bajo las reglas del espacio (países) y el tiempo (fechas y horas), quienes llagados los años 50 del siglo XX se enfrentan a un mundo que intenta sumirlos de nuevo en una dominación cruel y despiadada, a veces no geográfica, sino más sutil y más terrible, una guerra ideológica entre lo que se "es" en acto y lo que se "es" en potencia. El dilema se halla en la dicotomía entre reintentar ser lo que en antaño (autenticidad étnica y cultural), lo que se es ahora (mestizaje racial y social), y lo que se podría ser y no se quiere (la absorción de costumbres que no son propias pero con riesgos serios de consolidarse en propias).

El mundo de los años 50's vivió el deslumbramiento del capitalismo, el fetiche y el expansionismo yanqui en búsqueda de nuevos mercados. La propaganda y la comunicación en masas convierten en dinero todo lo que tocan y dan características a las incipientes (y lentas) economías Latinoamericanas que marchan, detrás, embelezadas y casi preñadas de la ideología yanqui:

> A partir de la década de 50, los Estados Unidos comienzan a intensificar su política de expansión. Inversiones culturales, suspendidas durante la guerra, retornan a América Latina a través del Departamento de Estado de los EE.UU. y de iniciativas particulares, como las de las empresas transnacionales Esso y General Electric o de la Fundación Ford y de la Fundación Rockefeller (Apuntes del seminario "Arte y Violencia", Melendi, 2006: s/p).

Y como afirma Pontual:

> En los años 50's en toda América latina se presentó un fenómeno que condicionó el desarrollo de las artes plásticas y las empujo hacia representaciones de influencia estadounidense, específicamente, las de estilo Pop Art. A ésta nueva visión que retomaba elementos del arte dada y el pop, instituyéndose como un arte conceptual al que se le denominó *nueva figuración* (Roberto Pontual, citado por Melendi, 2006)[2]

Otros autores también se refieren a periodos de tiempo diferidos pero que enmarcan ese mismo proceso, como el escritor y crítico Juan Acha que considera que los años 60 son el período de norte-americanización de la cultura latinoamericana, a partir de una agresiva política de intervención cultural y de la aceptación de las teorías desarrollistas por los países

[2] El texto aludido por Melendi es: Roberto Pontual, 1984, *Explode Geraçao*, Rio de Janeiro, Ed. Avenir Editora.

iberoamericanos, que se alimentaron vorazmente de las novedades culturales del norte. Claro que debemos considerar que los autores distan entre sí de nacionalidad, cultura y edad, por lo que su visión del mundo (global) es móvil e imprecisa, pero que a la postre producen el mismo resultado.

Es tomado de este punto el epicentro del ensayo que ofrezco en este momento, la tesis que rige el rumbo y enmarca mi trabajo, de cómo las influencias externas de sociedades primermundistas, condicionan la creación de arte desde un mecanismo de consumo propio del capital, y de cómo el arte se instaura en un mercado que responde a intereses propios de un modo de vivir que trasciende a las naciones y a los hombres, así como sus destinos y los subyuga al poder del más fuerte. Junto con este proceso podemos hablar de la creación y asimilación de nuevos conceptos tales como "occidente". La cultura occidental entendida como los cánones que rigen el arte, la economía y la cultura desde la visión del clasicismo europeo y el imperialismo de los países más desarrollados, como Estados Unidos y otros, a lo que debemos la instauración de nuevas clases sociales y culturales dentro de nuestras sociedades en Latinoamérica.

Con la inauguración del occidente surgen "éstos" y los "otros", todo lo no-occidental es un nuevo ente único, unido aunque heterogéneo enunciado en su "otredad" con respecto a occidente. Somos los otros de los norteamericanos, estamos influidos por estos, así mismo cargamos a cuestas los residuos y las importaciones europeas que nos hacen imitar modos de vida y de comportamiento que no somos "nosotros" mismos, y que sin embargo rigen nuestra vida. Somos aquellos hermanos pequeños (de occidente) debido a nuestras limitaciones y nuestras ganas de obtener su poder, compartimos símiles de comportamiento que condicionan nuestras modas y nuestros vestidos, nuestros vocabularios, nuestras tradiciones y nuestros productos; hacemos productos por encargo para subsanar necesidades que no son nuestras, pero que se nos imponen como nuestras. Padecemos procesos sociales y culturales encaminados a volvernos imitadores de occidente (especialmente Estados Unidos) y sociedades ajenas. Lo mismo en nuestros medios de producción agrícola, textil, comunicacional y artísticos. Sin entrar en más detalles y con el fin de enmarcar el desarrollo del texto, estableceré que en este caso abordaré nuestra otredad desde mi visión mexicana pero con ejemplos tomados de Sudamérica, en contraposición a nuestro vecino primer-mundista del norte (EU).

Profesionistas de muchas especialidades entran y salen de los cánones siempre dictaminados bajo regímenes de producción, reproducción, creación y distribución (occidentales). Aquel hermoso sueño que levemente consiguió la modernidad (a través de las vanguardias) de suprimir el arte de encomienda (y mecenazgo), resulta desechado bajo un nuevo sistema de patrocinio en el que el artista en particular tiene que producir para un nuevo mecenas: el *mercado del arte;* y en el que no obstante sus esfuerzos por librarse de este yugo, es obligado a permanecer, regresarse, o perecer en el intento.

Estos que desean perecer en el intento son los hombres y mujeres (artistas) de los que hablo. Y es que inmediatamente algunos artistas se asumieron parte de esos nuevos sistemas del

arte occidental que realizaban arte sin razón, sin conciencia, sin utilidad, ni aura (como diría Benjamin), muchas veces ni siquiera producían verdaderos "gestos artísticos" sino solo "gestos estéticos" que producen sensaciones pero no son enteramente muestras de arte, mucho menos de arte "nuestro". Ahora, ¿cuál es un arte nuestro?, y también, si digo aquí "nuestro" estoy afirmando un "nosotros". No hay tal cosa como un nosotros, pero creo que sí puedo hablar de un arte nuestro, y es ese que busca el despertar de una "conciencia", *y es que para mí, el arte es en todo momento un impulso volitivo, un acto consciente*.


1 2

[fig1] Así es como se desencadena una lucha entre los que desde ahora llamaré *verdaderos artistas* en su intento por salirse del sistema, en contra del sistema, en su intento por adecuar sus obras al sistema mismo. Mientras que los artistas oficiales se dedican en la inconsciencia más absoluta, a producir artes importadas bajo la bendición y auspicio de los falsos profetas. Los verdaderos buscan en los nuevos materiales el modo de evitar ser tratados en los términos de los mercados predominantes del arte institucionalizado. Autores como Vic Muniz quien realiza dibujos y pinturas hechas con materiales alternativos como hilo, restos de comida, chocolate, mantequilla de maní, confites y confetis, piezas pintadas (porque poseen la plasticidad pictórica del color) en soportes distintos y con lenguaje fotográfico. Sus temas son parodias. Usa los emblemas del capitalismo y los renueva, los desacraliza y los ridiculiza. **[fig2]**


3 4

[fig3] La crítica al arte oficial es ejercida desde el interior de este. Muniz experimenta con azúcar, hace mosaicos de recortes, empero, el sistema siempre, con ganas de reírse (aún de sí mismo) consigue encasillar dichas obras y enmarcarlas para ornamentar sus bardas. Al encontrar esta necesidad (o necedad) del arte oficial por conservar en resguardo las obras, Muniz se sale en busca de los espacios no utilizados, descartados, y casi preconcebidos como no utilizables. Así su serie "dibujos de Salcedo" que son imágenes graciosas vistas desde el cielo, dibujos en la tierra, una gráfica efímera y en formatos que no pueden llevarse al museo. Su mejor cercamiento a esta idea (lo efímero) son los dibujos que realiza usando el humo de los aviones, con el que crea imágenes irrepetibles. Su obra es un recorrido por los diversos *gestos experimentales y materiales fuera de la norma*. No obstante todos sus esfuerzos, el sistema siempre encuentra la manera de fotografiar sus obras y recluirlas en una galería a la vista de todos. Ridículamente parodiados lo símbolos del sistema, pero nuevamente incorporados al perder esa sátira y se desactivan, paradójicamente pierden su auténtica sacralidad para volverse objetos de culto. **[fig4]**

Hélio Oiticica es otro de esos que asume una crítica feroz en contra del sistema, y sin embargo, juega en su liga y con sus reglas. De su mano, la vanguardia Brasilera no es continuación de la vanguardia americana (pop art) ni de la francesa (nouveu realisme). Es una afrenta a la cultura consumista abanderada por el sistema en sí. Las creaciones de Oiticica según el mismo las denomina bajo en mote de "Nova Objetividad", son nuevos objetos que obedecen a un *programa multisensorial*, desde entonces la obra en el museo ya no es impasible y estática. La obra no es más conformación de un escenario sino de un ambiente. Oiticica juega con los objetos y con los sentidos de quienes los perciben, trae nuevas texturas al museo, mismas que no son sino las viejas texturas de siempre: la tierra, las plantas, el agua, el viento, el lugar inhóspito que estaba afuera, se convierte en un espacio interior (Núcleos, Bolides, Babylonest). Realiza obra que recrea los lugares, es obra transitable, obra habitable, su intento es el de realizar creaciones ambientales. Por fin es un arte que puede (y que debe) tocarse, manipularse, el arte aún al interior de la galería es despojado de su sacralidad y de su distanciamiento. Ante la imposibilidad de hacer de las calles un museo, Oiticica mete las calles al museo (Ninhos, Tropicalia, PNT, Edén).

A lo largo de toda su obra el espectador es educado o más bien mal educado. La participación del espectador se vuelve indispensable. Debido a las instigaciones que el artista ejerce, se convierte en un propositor (un guía) y el espectador un experimentador o un participante. El arte ambiental es un intento de anti-arte. Anti-arte porque antes eso que produce sensaciones estéticas no era arte, y ahora si, porque la voluntad del artista le transmite ese fluido vital (Parangolés).

Ahora bien, el gesto más importante de su producción está descrito por Gonzalo Aguilar de la siguiente manera:

> Hélio Oiticica estaba drogándose en su departamento de Nueva York cuando descubrió que la cocaína que había esparcido sobre la portada del LP Weasels Ripped My Flesh (Comadrejas rasgaron mi piel) de Frank Zappa, hacía un dibujo interesante (Oiticica, 2005: 21).



[fig5] ¿La cocaína como pigmento?, ¡Sí!, La cocaína como pigmento, con lo cual consigue el desvanecimiento de los límites entre las transgresiones a la moral social y arte. Las cosmococas de Oiticica, no son una muestra más de pigmentos alternativos (como lo hiciera Vic Muniz) sobre citas del capitalismo, sino que la imposición misma de este pigmento representa para él, en sí mismo el juego del mercado del arte. En su consecuente exposición se acondicionaban espacios placenteros (como para drogarse) en los que se proyectaban animaciones de cómo la cocaína desaparecía de encima de imágenes icónicas del capitalismo. Es un triunfo de la voluntad del artista sobre el sistema.

Está de más decir que Oiticica transforma la manera de comprender la interrelación que debe existir entre los espectadores y el artista, vuelve al arte una constante

experimentación de sensaciones, es un arte que debe vivirse. La fuerza crítica del arte consiste en trasladar materiales simbólicos de una zona del campo de la experiencia a las significaciones sociales, para que gracias a esa travesía por regiones opuestas y a veces indeterminadas se nos muestren los conflictos en nuestras sociedades; pero con todo y esos magníficos avances, es mi deber, hacer notar un suceso triste. Oiticica juega con las reglas del imperio, las tergiversa, las tuerce un poco, pero se rige por ellas, porque juega en su liga.

Oiticica es un *verdadero* artista porque está *comprometido*, pero a Latinoamérica no le bastan estas expresiones que están entre la delgada línea entre lo oficial y lo no permitido. Latinoamérica requiere un *arte verdadero*, que sea como Latinoamérica, imagen fiel (reflejo) de lo que pasa, *compromiso social*, ese es el compromiso del que yo hablo y del que hasta ahora no he ejemplificado.

Y no es que los artistas antes nombrados no estén comprometidos, es sólo que su compromiso es una (muy meritoria) lucha en contra del sistema, pero al fin y al cabo desde el sistema. Los latinoamericanos podemos quejarnos, podemos afirmarnos o negarnos, o reaccionar de miles de maneras al hacer arte y el experimentar el arte, pero indefectiblemente tenemos que demostrar esa voluntad, ese deseo, o bien esa necesidad de hacer *arte de protesta política y social*. El compromiso del guerrillero será pues la característica cultural del arte en Latinoamérica. El arte vacuo y sin propósito aquí no es "arte". El arte por el arte pertenece a sociedades que tienen la oportunidad (la fortuna), de producir por el mero gusto de deleitarse. Pero es un arte vacío y que no puede llevarse a las calles porque afuera, la gente muere en las plazas a causa de los golpes de estado; las madres lloran en Chile y claman por sus hijos muertos, y los fardos Peruanos no yacen en cementerios ni en tumbas, sino en peñascos. Cuando los Argentinos y Brasileños no tienen la oportunidad sagrada de velar un cuerpo, cuando no tienen un cuerpo, o tan siquiera la certeza de la existencia de dicho cuerpo.

De regreso a los parágrafos en los que enuncié el curso que tomaría mi texto, reitero que el arte verdadero y de compromiso del que yo hablo es ese que emana del dolor del pueblo ("También de dolor se canta" decimos en México) y que se nutre de la sangre de los hijos de tigre[3] que buscan un padre entre los muertos o bien una foto (un símbolo) para colocar en un álbum y mantener en el recuerdo. Es precisamente ese momento en el que los artistas deben asumir una actitud contestataria y del todo opuesta a esas formas de sumisión cultural del sistema, y explayar su desavenencia de las maneras más insólitas, lo mismo participando en espacios oficiales y burlándose presencialmente de los patrocinadores, o negando los ideales ahí representados. Quejándose del sistema o en definitiva ignorándolo. Los artistas "recuerdan" su realidad nacional y producen arte para sí mismos, para su nación, para su pueblo.

[3] Léase "Juan Darién" de Horacio Quiroga. Puede leerse completo en muchos lugares: http://www.undiasinauto.df.gob.mx/cultura/2010/cuentos/juan_darien.PDF

Este nuevo arte no es oficial, no es de vanguardia, sino de retaguardia. El artista debe convivir y producir para la gente común y corriente, "la gente de a pie". *El arte es un ejercicio de la libertad*. Salirse de las galerías y buscar otros espacios de exposición, espacios en los que el arte significa y es importante. El artista intenta salir del sistema, y hace pequeñas "mudanzas", expone en las plazas y en las avenidas, hace algo pequeño para un mundo concreto. Regresa el arte al pueblo. Sus temáticas son de nueva cuenta, los problemas propios del pueblo, desprovistos de la frivolidad del sistema de las galerías, pero si aprovisionado del recuerdo y la latencia de la sangre añeja de la cotidianeidad, la realidad, la vida, los problemas sociales y la memoria de los conflictos del pasado se vuelven preponderantes.

Surgen ideólogos y pensadores, artistas y revolucionarios, homogeneizados en sus modos de actuar y de expresarse. Paul Ardenne establece que el desarrollo de la industria cultural produce una desclasificación del arte vivo al que se le deja un territorio insignificante, dando como consecuencia la generación de un arte micropolítico (que es una manifestación de ese arte no oficial al que me he venido refiriendo). El trabajo artístico se mueve en la periferia, que valoriza la dimensión local de la expresión, en lugar de la universal y políticamente correcta (oficial).

Teorías como la de él se oponen totalmente a la pasividad del arte, el artista se representa como individuo político. Hay un deslizamiento de la representación en lo que respecta a la obra de arte. El arte es representativo y en todo momento contextual. Esta obra de *arte contextual* se vive en el presente, es generalmente efímera, debe entenderse como proyecto. El arte desde este punto de vista es propiamente el proceso y no el objeto. Se opone al artista como héroe y se refiere a los ministerios de cultura o los dispensarios culturales como recintos llenos hasta arriba de neodadaístas de cuello blanco frustrados. [4]

El artista debe ser un protagonista social o un trabajador social comprometido con su realidad política. El arte contextual del que habla Ardenne puede ser apreciado en relación a su *eficacia concreta*, al *compromiso político* o al *entretenimiento social* pero ninguno de estos criterios podrían calificarlo en su conjunto.

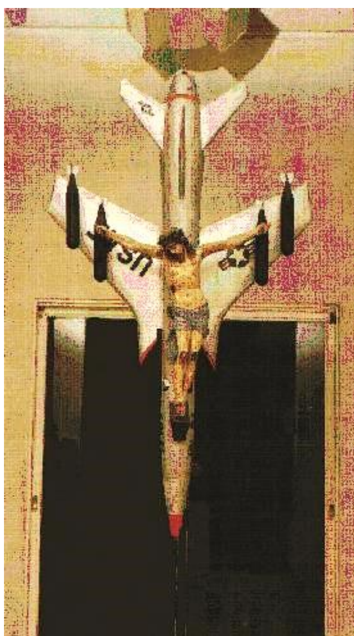
Este es el modo en que los artistas manifiestan su inconformidad, a partir de ese momento el arte latinoamericano ya no produce arte, es decir, no objetos de arte (para almacenarse), ahora todo es efímero. En donde se puede leer que *si la finalidad del arte está en el "objeto único y coleccionable", al hacer obra efímera, el arte contemporáneo ha muerto* (intentan asesinarlo). Sólo quedan los registros, no colecciones, ni objetos. El arte exige sacrificios y el artista ofrece el cuerpo "lo que hay dentro de sí", "pone el cuerpo", para el sexo, para la política, para la guerrilla. La guerrilla latinoamericana se mira como: llevar la vida al sacrificio, en busca de un sueño de patria.

León Ferrari es uno de aquellos comprometidos con esta actividad lúdica (pero irónica y mal hiriente) en la que lo que está en juego constante no es la plasticidad de la obra, sino

---

[4] Ardente (2003) , puede leerse completamente en línea : http://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/wp-content/uploads/2011/02/ARDENNEPaul-.pdf

la experiencia de la obra, el interactuar con las piezas y desentrañar sus *implicaciones y sus significado*. Ferrari abandera la eficacia en la transmisión de ese significado, con una visión clara del público a quien está dirigida. De su mano, *el arte no será la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación*.



[fig6] Un caso ejemplar de este arte polisémico es "Civilización occidental y cristiana" producida por Ferrari en el 67. Es una crucifixión que conjunta un Cristo típico sobre una cruz no típica (un jet estadounidense), que pende de un paracaídas. La obra en sí, es ya un hecho crítico meritorio, pero en esta pieza en particular se produjeron reacciones en protesta y adhesión de una intensidad sin precedente. El mecanismo de censura de los distintos órganos del sistema (sobre todo los sectores católicos más conservadores) no tardaron en coaccionar el cierre de la exposición en la que se presentaba la obra, por tacharla de subversiva y por constituir un ataque al capitalismo, a la religión católica (como es normal en Ferrari) y la sociedad en sí misma. Según decían: era una atrocidad. Y sin embargo, bajo la audacia crítica de algunos de los nunca bien ponderados legitimadores (un crítico de arte y la prensa) que la describió como una pieza magistral que encarna el sufrimiento de la comunidad cristiana mundial ante cada atrocidad moderna acontecida (Cristo nuevamente crucificado a causa de las guerras y el sufrimiento). Así que se reincorporó a las salas de exposiciones y es ahora muestra fiel de una paradoja, en la que no podemos (ni conviene) tener una certeza clara de la intención del autor, pero es innegable que es muestra fehaciente de un arte subversivo destinado a zarandear al espectador. Hacer que salga de su pasividad, que reflexione.

Sin embargo este arte comprometido es de difícil digestión, porque el artista nos priva constantemente de un punto de apoyo que nos permita comprender (a los no iniciados), y nos nuestra arte que no necesita leerse o que no puede leerse, porque nada dice. ¿O quizá tan sólo es que nos hemos vuelto flojos?, al respecto explica Ferrari:

> Es posible que una de las causas de aquella situación se deba a que las vanguardias se dedican en general a desarrollar nuevos lenguajes cuyas claves desconoce la mayoría, desconocimiento que la induce a rechazar la obra o a mostrarse indiferente, actitud que origina el alejamiento del artista, quien se vuelve hacia las minorías (Ferrari, 1968: 21).

Y agrega:

> Una de las señales más cómodas es el cuadro que se cuelga en la pared, que no da el trabajo de ser leído, ni de ser estudiado, ni de ser escuchado: basta con decir que es gustado para recibir su contagio cultural. Los artistas solemos ser entonces algo así como tejedores de taparrabos culturales para los desnudos enriquecidos cuya ideología combatimos. (Ferrari, 1968: 22).

Encarna así una lucha sin cuartel en representación de todos los artistas latinoamericanos, en contra de los legitimadores (periodistas, críticos, curadores, compradores, coleccionistas, directores de museos y galerías, y a veces los propios artistas), una guerra en la que se pelea por *el poder simbólico de las imágenes*. Mientras que el artista hace arte provocativo, al legitimador (oficial) no le interesa su significado:

> el comprador sólo pide que haya arte, no le interesa lo que el pintor dice, sólo le interesa cómo pone la pintura y cuál es su prestigio. No le importa que lo insulten si el resultado es artístico (Ferrari, 1968: 22).

Es un juego en la que ambos obtienen pequeñas victorias, intercaladas por turnos:

> …La denuncia que es comprada por el denunciado muere y se convierte no sólo en un indicador de la tolerancia, el humor, la inteligencia de la clase social que él está condenando. (Ferrari, 1968: 22).

Es entonces que los organizadores de exposiciones mismos se asumen como creadores y tutores de arte. Esto se da cuando, por ejemplo, lo ocurrido en una exposición en la que el Director de un museo suspendió el montaje de una obra, porque el autor se negó a colocarla en la forma en que dicho personaje exigía. El autor se encuentra ante éste nuevo dilema: el seguir trabajando en desarrollos formales bajo la dirección y censura de los intermediarios, o cambiar de público. Convertir así al pequeño público en un coautor que

deforme sus obras, ante la necesidad de buscarse otro que las esclarezca. (Instaurar otro legitimador, el pueblo).

El artista deja de mirar su obra a través de los espejismos de los aplausos, y lo hará a través de las reacciones y opiniones de las mayorías, que suelen preocuparse más por lo que la obra significa que por su estilo formal. *Las obras ya no son geométricas, informalistas o figurativas, sino que son significantes y no significantes*. Lo mismo se pintan imágenes religiosas que de guerrilla, y lo mismo rectángulos que manchas. Ahora se evalúan *como obras de significado abierto, libre o múltiple*, y su personalidad significante es casi nula pues se limitan a ser *un punto de apoyo*. O bien, la obra se interpretará con un *significado único, cerrado o ineludible* (que también es válido).

Así es como Ferrari tambalea al arte, para volverlo "verdadero arte" y dice que:

> Así fue como al óleo y al bronce se agregaron los trapos, las latas, lo cursi, la luz, el sonido, el tiempo, el ambiente donde se expone, los medios de difusión, la autodestrucción, la acción, etc. Pero al ampliar la lista, la vanguardia, y sus teóricos, olvidaron o rechazaron uno de los materiales estéticos más importantes: los significados (Ferrari, 1968: 26).

Pero enfatiza de igual modo que:

> el significado solo no hace una obra de arte. Los diarios están llenos de significados que la gente lee indiferente. Nuestro trabajo consistirá entonces en organizar esos significados con otros elementos en una obra que tenga la mayor eficacia para transmitirlos, revelarlos y señalarlos (Ferrari, 1968: 26).

Un autor comprometido con la verdad no es el que sólo suelta los significados, sino que guía al espectador, y procura mostrarle el camino, y producirle el deseo de seguirse educando.

El último ejemplo, pero que considero el más determinante de este compromiso por la eficaz transmisión del significado es sin duda la serie "Braile" de Ferrari, en la que nos muestra una serie de imágenes (La Escuela de Mecánica de la Armada, Buitres y desnudos femeninos de Man Ray), sobre los que escribió textos bíblicos y pasajes de poemas de Borges utilizando el lenguaje braille. La única forma de conocer el significado real de esas piezas es sacándose los ojos, y mirando con las manos. Se modifica totalmente la manera de percibir. Tocar ya no es un acto proscrito, sino necesario, lo que obliga al espectador a salir de su letargo e interactuar, "vivir y sentir la obra", la obra deja de ser el objeto en sí, para convertirse en el acto en sí, es el proceso de experimentación y la relación que se

establece entre autor, obra y receptor, es la relación en la que "los que ven no saben qué pasa, sólo los ciegos pueden comprender". [5] **[fig7] [fig8]**



"Como quien recorre una costa", 1997. De "Trofeo", Borges (Fervor de Buenos Aires 1923), en Braille sobre "Los caballos", Man Ray 1929

Como quien recorre una costa / maravillado de la muchedumbre del mar, / albriciado de luz y pródigo de espacio, / yo fui el espectador de tu hermosura.



"La muerte huirá", 1997. Versículo del Apocalipsis escrito en Braille sobre la Escuela de Mecánica de la Armada.

Y les fue dado que no los matasen, sino que los atormentasen cinco meses: y su tormento era como tormento de escorpión cuando hiere al hombre. Y en aquellos días buscarán los hombres la muerte y no la hallarán, y la muerte huirá de ellos
(San Juán, Ap 9,5)

En esta nueva manera de mirar:

> La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente, en cierto modo, a la de un atentado terrorista en un país que se libera. (Ferrari, 1968: 27).

Sirva de manera perentoria, este resumen final que recorre el texto y engloba las ideas aquí expuestas: Los artistas latinoamericanos de los años 50's a 80 's son los hijos del golpe de estado, de él recibieron la leche, el tirón de orejas, la alfabetización. Nuestro verdadero arte, emana de lo más profundo de nuestra tierra, inagotable torrente de inspiración, donde lo abstracto y lo figurativo, la vanguardia y la tradición viven en el cruce de una pluralidad de reencuentros. Aunque en ocasiones el gran problema de esa convivencia, es que no es equitativa, y es factor de riesgo de la pérdida de identidad en la que como diría Hal Foster "el artista camina como sonámbulo en el museo". [6]

---

[5] Tomado de apuntes del Seminario "Arte y Violencia" (2006).
[6] Tomado de apuntes del Seminario "Arte y Violencia" (2006).

La muerte del autor y el nacimiento del lector es desde todos los ángulos un gran acontecimiento. Lo que hay de original en una obra es el modo de la articulación y como diría María Angélica Melendi de las artes plásticas: "los objetos artísticos no son prácticos, siempre teóricos". La permanencia del objeto artístico ya no es una garantía de "arte", porque nuestro verdadero arte es aquel que expresa lo que somos, nuestra búsqueda de la autodeterminación del ser y lo que tenemos que decir.

Mientras que Latinoamérica esté bajo el yugo de las dictaduras, nuestros héroes seguirán cabalgando en la sierra y habrá un clamor de equidad social en México, y en tanto que haya una identidad desconocida en Brasil, un hijo perdido en Chile, o se escuche el esténtor de la guerrilla, querrá decir que hay una legítima inconformidad que emana del pueblo, voluntad y voz de la que el artista es parte y está llamado a su pregón. Así que vendrán tiempos mejores para nuestro arte verdadero, ese que se escribe a diario con tinta sangre y llanto, de las madres que buscan un hijo o de las mujeres que mueren en Ciudad Juárez, Chihuahua[7].

Referencias

Ferrari, León (1968); Prosa política, arte y pensamiento; Argentina, Ed. Siglo XXI.

Oiticica, Hélio (2005); La invención del espacio; En Política das artes, Textos escolhidos de Mário Pedrosa; Brasil, Ed Gonzalo Aguilar.

Pontual, Roberto (1984); Explode Geraçao, Brasil, Rio de Janeiro, Ed. Avenir Editora.

Richard, Nelly (1998); La cita de la violencia: Convulsiones del sentido y rutinas oficiales, en Residuos y Metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición); Chile, Ed. Cuarto Propio.

Paré, André Louis (2003), "Arte contemporáneo y política: Una relación tensa y ambivalente (entrevista a Paul Ardente)", puede leerse completo en línea: http://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/wp-content/uploads/2011/02/ARDENNEPaul-.pdf

[7] Serie de asesinatos irresueltos de mujeres mexicanas, desde hace varios años.

Imagen del cuerpo como una constante construcción imaginaria

Paula Islas
Universidad Nacional Autónoma de México
México

Resumen: En el presente texto hablaré sobre el detonante de la presente investigación que está dentro de la línea de producción así como de los conceptos que he desarrollado y apropiando en esta primera etapa de la investigación. Hablaré sobre la producción 28/14, serie fotográfica de la cuál parto para el análisis y reflexión del discurso teórico de aquello que he ido construyendo entorno a lo femenino y al cuerpo.

Palabras clave: Estudios visuales; femenino; género; edad mediana; biopolítica.

*Este artículo originalmente fue publicado en nuestra primera época editorial, en Revista de Humanidades, ISSN 0719-0999, junio de 2013.

Citar este artículo:

Cita sugerida
Islas, Paula. 2016. "Imagen del cuerpo como una constante construcción imaginaria", *Humanidades Populares* 7 (9), 22-31.

APA
Islas, P. (2016). Imagen del cuerpo como una constante construcción imaginaria. *Humanidades Populares, 7* (9), 22-31.

Chicago
Islas, Paula. "Imagen del cuerpo como una constante construcción imaginaria". *Humanidades Populares* 7, no. 9 (2016): 22-31.

MLA
Islas, Paula. "Imagen del cuerpo como una constante construcción imaginaria a". *Humanidades Populares* 7.9 (2016): 22-31.

Harvard
Islas, P. (2016) "Imagen del cuerpo como una constante construcción imaginaria", *Humanidades Populares,* 7 (9), pp. 22-31.

Ha sido una constante en mi producción visual el cuestionamiento sobre el lugar que ocupo en el mundo y mi relación con él. El trayecto que he transitado desde la utilización, uso y producción de imágenes hasta ahora en la fotografía, ha implicado el intento de dirigir una mirada introspectiva para poder imaginar, no ya una respuesta, sino una serie de interrogantes en cadena sobre la idea mi propia presencia como imagen y sus derivadas implicaciones.

El recorrido hacia la figura mental que he construido de mi misma es lo que detona esta labor. Me propongo remover, hurgar hasta el recuerdo más viejo de aquella imagen que se dispone en mi memoria para reformular un cuerpo construido con base en ciertas vivencias que, sin duda, han sido capitales a lo largo de mi vida. Sé que la búsqueda es inútil porque al final no es posible encontrar una verdad, sin embargo, intentaré recomponer algunos de los restos del modelo social donde me he conformado desde la infancia hasta mi vida adulta.

Entiendo este proceso como la elaboración especulativa de las presuntas proyecciones que me han sido introducidas sin advertirlas, pero que tienen un sentido de ser en lo social; es decir, mi ser como las estructuras corporales normadas que se han modificado según el tiempo en mi imaginación y que, de manera recursiva, también han modificado el sentido de mi existir y que representan la proyección de aquello en lo que deseamos convertirnos. Según Levinas:

> Ser yo es, fuera de toda individuación a partir de un sistema de referencias, tener la identidad como contenido. El yo, no es un ser que permanece siempre el mismo, sino el ser cuyo existir consiste en identificarse, en recobrar su identidad a través de todo lo que le acontece. Es la identidad por excelencia, la obra original de la identificación (Levinas, 1977:60).

Debo confesar que una idea incesante ronda a la imagen mental de mi cuerpo que he ido construyendo y tiene que ver precisamente con los mecanismos que se operan para su construcción en términos de temporalidad, tanto sociales como subjetivos: nunca he sido siempre la misma, ni para mí ni en el mundo. A veces tengo la impresión de que algunos fragmentos de mi vida han transcurrido en negro como si una película tuviera que ser detenida por la falta de negativo.

El programa en Estudios Visuales me ha hecho pensar que si bien mi trabajo como artista ha estado encaminado a buscar en la imagen fotográfica, ha sido un reflejo propio el que me

proporciona el sentido para comprender el modelo que le ha dado forma al pensamiento de mi propia imagen, este "acto de ver" del que habla José Luis Brea. También, me ha posibilitado reconocer que esa búsqueda ha seguido de orden intuitivo y en cierta medida, irreflexivo. Por esta razón, ahora es de todo mi interés plantearme, más allá de la imagen de lo femenino presente en mi trabajo y de la representación de un determinado modelo de cuerpo mediado por la cultura, las siguientes preguntas:

–¿Por qué siendo mujer debo parecerlo? y en todo caso, ¿Quién me lo demanda?–

II



Victoria día 28 y día 14

La colección de fotografías llamada *28/14* muestra a un grupo de mujeres de distintas edades que fueron retratadas en mi estudio en dos etapas del ciclo hormonal. La primera imagen correspondía al día de la menstruación y la segunda al día de la ovulación. Ellas fueron citadas en estos dos días de su ciclo con la intención inicial de mostrar las diferencias expresadas tanto en el arreglo personal -en el atuendo-, así como para buscar alguna excepción en lo físico. Las fotos, desde el inicio, fueron pensadas para estar acompañadas por una breve entrevista en la que fue posible reconocer que sus estados de ánimo coincidían. La mayoría de ellas parecían gozar de un estado de felicidad absoluta durante el día de la ovulación mientras que en el día de la menstruación, casi todas decían tener mal humor, malestar físico y expresaban una exacerbada sensibilidad.



Anayanci día 28 y día 14

En este momento quería decir que las hormonas determinan una cierta actitud en nosotros y un cambio en el cómo nos relacionamos en el mundo, no era consciente de los tantos significados contenidos en lo biológico y lo social, de un debate que parte de la oposición binaria hombre y mujer, y que deriva en diversas directrices del discurso entre lo femenino, la diferencia sexual, el género, la igualdad y la equidad en el ámbito social y cultural. ¿Se trataba entonces del estandarte de lucha por la igualdad?, ¿era un grito de guerra el que establecía en este trabajo? Hablaba de la diferencia, sí, pero ¿en qué exacto lugar estaba yo posicionada?

He trabajado desde mi producción visual con la recurrente presencia de la mujer y esto me ha permitido observar la vulnerabilidad a ser calificada recientemente como misógina, denigrar a mis sujetos retratados entre otras categorías, solo por advertir estas presencias femeninas en la imagen. Sin embargo, es preciso apuntar que éstas provienen de los planos de experiencia en un nivel de cotidianidad, esto, al tomar distancia, me ha hecho comprender que estas alusiones no son gratuitas sino que dan cuenta de la carga cultural y las estructuras y normas sociales presentes en este contexto y lugar.

Al momento de producir esta serie fotográfica lo consideré como un ejercicio de mi vida en primera instancia, lo había realizado desde donde yo creía ver las cosas como mujer, justamente porque no las podría ver de ninguna otra forma. De alguna manera se insertaba en un discurso de género aunque también creía que se desmarcaba de ciertas posturas radicales alrededor de ese tema. Suponía que no me interesaba estar cerca de las discusiones de donde debe estar una sociedad basada en una oposición *heterosexista* de conformación binaria donde los puntos de vista son mutuamente excluyentes e irreconciliables; más bien, yo pretendía imaginarme en un asunto cercano a la idea de una

sociedad plural y por lo tanto sexualmente diversa, inclusive, generar un vínculo en un sentido de proximidad al otro, ya que todo esto había sido detonado en primera instancia por una total incomprensión entre dos.



Esther día 28 y día 14

Al buscar el significado de lo femenino por la repetición del tema en mi producción visual, observo ahora que sólo es una porción de aquel fenómeno social complejo y sería muy inocente aseverar, que por ser mujer, es posible comprenderlo y describirlo todo como una idea propia y original: una suerte de "yo privado" que podía comprender al "yo social". Cito a Clement Rosset en su estudio sobre la identidad: "fuera de los signos y de los actos que emanan de mí y me identifican como quien soy, no hay nada que sea mío ni propio de mí" (Rosset, 2007: 27).

Paradójicamente en este contexto, mi trabajo y desde luego, mi postura fueron tomados sospechosamente como feministas, es decir, como la figura que se encuentra exactamente al reverso del machismo. Sin embargo, yo suponía que en mi estudio podía verse claramente mi intención de formular, no tanto la contención de las oposiciones, sino la liberación de ellas. Incluso llegué a pensar que allí también se advertía un factor político en la medida que yo pretendía poner en juego el rol de lo íntimamente femenino en imágenes, dentro de aquel paradigma de la diversidad.

Es así como retomo en este trabajo también la noción *foucaultiana* de *bio-política,* de la anexión de la vida por el poder. Dado a que el trabajo de Foucault ha sido inspiración para el discurso feminista es preciso notar el énfasis político de los cuerpos que han sido a su vez negados de su parte biológica. Es en este sentido:

> … es posible agrupar juntos en una unidad artificial elementos anatómicos, funciones biológicas, conductas, sensaciones y placeres, haciendo posible usar esta unidad

> ficticia como principio causal, como significado omnipresente, un secreto a ser descubierto en todas partes (Foucault, 1978; citado en Copjec, 2011).

Sintetizar estas funciones ha sido una constante en la ardua labor por definir el significado de la diferencia sexual a través del tiempo. De acuerdo con Copjec ha sido un debate en torno a la sexualidad que comienza en los años veinte centrada en la oposición binaria de los sexos y que en los ochentas "fue negada en aras de formas simbólicas para producir sujetos sin cuerpos en ningún sentido real" (Copjec, 2011: 23).

Después de haber revisado tantas posturas como matices en esta discusión que parece no tener fin, mi intención se centra precisamente en hacer un vínculo entre lo biológico y lo que es construido socialmente mediante la cultura. Se hace imprescindible considerar estas nociones de la diferencia sexual, de la determinación biológica y las implicaciones sociales que al final conforman la imagen de un cuerpo.

III Lo femenino como objeto del conocimiento

Con base en lo anterior, el trabajo de investigación que estoy desarrollando parte de una intención por formular una serie de juicios críticos que me permitan reflexionar sobre mi propia labor artística desde la imagen. En principio, he creído conveniente intentar re-construir el proceso de creación de la serie fotográfica *28/14*, donde ahora me resulta fundamental revisar algunos de los supuestos iniciales de la imagen de un cuerpo así como de su vivencia propia que nombra lo femenino o la feminidad.

Frente a lo anterior, muy recientemente he iniciado la revisión de algunos textos de Emanuel Lévinas (1949). En ellos infiero dos nociones que me interesan sobre "la mujer" y "lo femenino" que fueron propuestas por el autor en distinta épocas, y que a decir de algunos, conviven problemáticamente en su obra. Por un lado, en una época temprana, él se pronunció a favor de estimar a la mujer como la "alteridad por excelencia" es decir, como una ausencia; y por el otro, años más tarde, llegó a proponer que la mujer es el "equívoco por excelencia", es decir como un porvenir.

Sobra decir que es justamente el espacio de tensión, entre esos dos conceptos, lo que me ha despertado un renovado interés por el tema. Y desde donde alcanzo a imaginar que mi inclinación por re-transitar y revisar críticamente mi trabajo, no sólo puede encaminarse a desechar y re-elaborar una imagen fotográfica impresa en un papel, sino también un esfuerzo por marcar una distancia con las posturas articuladas a partir de los conceptos de "identidad", "diferencia" y "tolerancia" como un juego de individualidades injustas pero que podrían llegar a familiarizarse en términos equitativos en el orden social.

En este sentido, me atrae contrastar al sujeto. El otro es una excepción, es mi primera excepción. El otro es aquello que yo no soy y por tanto, resulta inalcanzable. No es posible

descubrirlo en mi decir, nunca podré nombrarlo con certeza no importa si es hombre o mujer.

IV El cuerpo es fenomenológico

Es bien sabido que la corporalidad es el vehículo de experiencia, también donde se vuelcan las convenciones provenientes del orden social y al mismo tiempo, se activan los dispositivos que formulan y expelen lo íntimo. Pensar el cuerpo implica ahora para mí también una confrontación de ideas antiguas y de construcciones de pensamiento. Hablar del cuerpo no sólo apunta a referirse a la densa y opaca materia de este mundo sino también a las derivaciones ligadas a la esfera de la intimidad donde se producen algunas de las formulaciones más profundas e inciertas.

Para referirme al cuerpo en este primer momento, desde esta nueva perspectiva, me atrae la idea propuesta por Merleau Ponty para situar al cuerpo en el centro del análisis de la percepción; según lo cual, el mundo exterior es advertido mediante la conciencia perceptiva "tengo un cuerpo sino soy mi cuerpo" (Ramírez Cobian, 1996: 78). Así me parece de suma importancia considerar el lugar que el cuerpo ocupa en el mundo. Al hablar de un cuerpo no intento referirme ahora a un cuerpo cualquiera que por afinidad de género, pudiera representarme o representar a más mujeres, sino a la experiencia en relación a él.

Con base en lo anterior, he tomado el tiempo para disponer que el cuerpo al que refiero en el discurso es justamente el cuerpo que me ocupa y que a su vez, ocupa un lugar en el espacio. Admito que es en el discurso donde mi cuerpo se pone y expone y no tanto en la imagen, precisamente porque en aquella franja teórica es posible advertir la complejidad que impulsa el afán de relacionar un Ser con un Otro sólo para dar cuenta de la existencia misma que soy: yo soy en un cuerpo de mujer pero "el cuerpo me es" citando a la idea *merleaupontiana*.

Es preciso también decir al cuerpo como vehículo de la experiencia cotidiana desde donde se desprenden las imágenes en la mente que después serán materia prima para la elaboración de una producción visual. Es quizás el movimiento el detonante mismo y aquí refiero exclusivamente a un proceso propio aludiendo a la corporalidad desde donde he podido posicionarme para la elaboración de imágenes que se han constituido a su vez en un *cuerpo de trabajo*.

En este momento me referiré, por una operación obsesiva de repetición, a la imagen que será el reflejo de mí descrito en el espejo puro y duro. Soy una mujer de 30 años, fotógrafa, tapatía la que confiesa y quien se encuentra en el umbral de la "edad mediana" (*middle age*). Me encuentro en el tránsito de trenzar el sentido subjetivo que toma este momento de la vida y la demanda de un sistema social legitimado e irrevocable. Un lugar particular

para encasillar un fragmento del llamado ciclo vital donde los campos de solvencia física, intelectual, creativa y económica parecen perfilarse como los puntales para el "desarrollo individual", "la superación personal", "el parecerse a" y el "ser alguien en la vida".

Dejar de ser joven conlleva un peso social en términos del deber ser. Esta imagen masivamente aceptada, reafirmada, insertada en las mentes está presente en cualquier lugar y en cualquier paseo dentro de las ciudades. En la tienda de la esquina, en las calles y avenidas, en las televisiones, la publicidad de artículos de limpieza, personales y para el hogar. En las cocinas, en las salas, en el cine, en el puesto de tacos. Lugares y acciones del cotidiano totalmente naturalizadas en nuestro hacer. Acción automatizada e incorporada del ser en el mundo. El encuentro de lo corporal con el mundo es físico en primera instancia y la lucha por definir cuál es la propia identidad de un cuerpo conlleva a significados asentados en lo simbólico.

En el caso que aludo, el cuerpo ya no posee esta aprobación general. Sus características se han modificado a partir de las manifestaciones de lo vivido: surcos, hendiduras, celulitis, estrías, cansancio, cicatrices, volumen, manchas, lunares. Percibo mi cuerpo como el archivo de la memoria.

En este entramado de significados del cuerpo aludo al cuerpo materia, al cuerpo social y al cuerpo que es construido en la subjetividad. Estas categorías que apenas serán desarrolladas me permitirán el análisis de lo que supone la experiencia en el mundo y desde donde se emiten y consolidan los significados que se reúnen en una imagen.

En este espacio que constituye el cuerpo, frontera física entre el yo y el mundo, es también donde sucede esta relación de intimidad, la reinterpretación continua del yo.

El cuerpo, este cuerpo alude a lo femenino. Construcciones en proceso que han de conformar la forma de la imagen. Es ahí donde se fragua esa imagen que ha de estar presente en cada sujeto y que involucra la construcción de un discurso que reclama la atención y que pretende ser en el mundo.

¿Es posible no ser mujer sin morir en el intento?

Referencias

Brea, José Luis (ed.), (2005), *Los Estudios Visuales, la epistemología de la visualidad en la era de la globalzación*, Madrid, Akal.

Copjec, Joan, (2011), *El compacto sexual*, México, Paradiso Editores, 17, Instituto de Estudios Críticos.

Foucault, Michel, (1977*), Historia de la sexualidad, I La voluntad del ser*, primera reimpresión 2012, México, D.F, Siglo Veintiuno.

Levinas, Emmanuel, (1977), *Totalidad e Infinito*, Salamanca, Sígueme.

Levinas, Emmanuel, (1993), *El Tiempo y el Otro*, primera edición en español, Barcelona, Paidós Ibérica.

Palacio, Martha (2011). "La diferencia sexual en el pensamiento de Emmanuel Levinas" en Revista de Filosofía y Moral y Política [En Línea] N.45, Julio-Diciembre de 2011, Universidad Nacional de Córdoba, disponible en: isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/.../747 [Accesado el 31 de mayo de 2012].

Ramírez Cobian, Mario Teodoro (1996), *Cuerpo y Arte para una estética Merleaupontiana*, primera edición, México, UAEM.

Rosset, Clement, (2007), *Lejos de mí, Estudio sobre la identidad*, primera edición en español, Barcelona, España.

Estética, corporalidad y política. Hacia una reestructuración de los conceptos

Laura María Giraldo Urrego
Universidad de Antioquia
Colombia

Resumen: En el presente artículo se analizan los conceptos de política y estética a la luz de diferentes autores, a saber, Zandra Pedraza, Foucault, Clara Ríos y Marzano, entre otros. De igual modo, se hacen acercamientos a las relaciones de poder tejidas en el marco de la corporalidad humana. El artículo relaciona estos tres conceptos, en aras de generar un análisis crítico desde el punto de vista pedagógico y antropológico. De esta forma, se pretende esbozar los vínculos de poderío que se ejercen sobre el ser humano y su cuerpo. El texto, apunta a una reivindicación y reestructuración de la noción y la práctica política y opera como un llamado para que se abandonen leyes implícitas que circulan como imposición en la sociedad y que a su vez, nutren imaginarios colectivos absurdos sobre lo que es ser hombre y ser mujer. En este monopolio cultural, la corporalidad y los supuestos estéticos que la entraman, tienen que ver directamente con la postura política que asume el ser.

Palabras clave: Estética; política; corporalidad; normas; reestructuración.

*Este artículo originalmente fue publicado en nuestra primera época editorial, en Revista de Humanidades, ISSN 0719-0999, junio de 2013.

Citar este artículo:

Cita sugerida
Giraldo Urrego, Laura María. 2016. "Estética, corporalidad y política. Hacia una reestructuración de los conceptos", *Humanidades Populares* 7 (9), 32-45.

APA
Giraldo Urrego, L. M. (2016). Estética, corporalidad y política. Hacia una reestructuración de los conceptos. *Humanidades Populares, 7* (9), 32-45.

Chicago
Giraldo Urrego, Laura María. "Estética, corporalidad y política. Hacia una reestructuración de los conceptos". *Humanidades Populares* 7, no. 9 (2016): 32-45.

MLA
Giraldo Urrego, Laura María. "Estética, corporalidad y política. Hacia una reestructuración de los conceptos". *Humanidades Populares* 7.9 (2016): 32-45.

Harvard
Giraldo Urrego, L. M. (2016) "Estética, corporalidad y política. Hacia una reestructuración de los conceptos", *Humanidades Populares, 7* (9), pp. 32-45.

> … las comprensiones del cuerpo nos hablan ante todo del sentido social que impera en el ser humano, en el cual es posible reconocer la medida en que las condiciones somáticas cobran uno u otro valor, (Pedraza, 2010).

A mí modo de ver, hay un cierto matiz de *Masoquismo*[8] propio de ser humano, ya que para alcanzar un goce (un cuerpo fisiológicamente ideal para este caso), éste se somete severamente a un sufrimiento auto-infligido (dietas, ejercicio, cirugías…). Lo anterior, quiere decir entonces, que gran parte de la población en diferentes países, se halla de una u otra forma, muy cómodo dentro de este juego del sistema, ignorando las secuelas, producto de tal sometimiento. De hecho, muchos otros somos conscientes de la trampa irracional donde sucumbimos paulatinamente, sin embargo hacemos caso omiso de ésta prueba de discernimiento y le damos continuidad a una vida en declive.

Teniendo en cuenta lo anterior, sería más preciso afirmar, que se trata de una relación *Sadomasoquista*[1], es decir, hay uno que inflige sufrimiento y un otro que le satisface recibirlo. Traducido esto al contexto que nos compete, hay un ente, ya sea el Estado, los *Mass Media,* la ciencia o la religión, que impone determinadas normas que dictaminan cómo vivir adecuadamente; estándares de belleza, lo qué es ser hombre o ser mujer e ideales de nivel socioeconómico, entre otros. Y, hay un otro que aunque no siempre alcanza los anteriores imaginarios, sí se siente inclinado a tratar de alcanzarlos durante toda su existencia. Ahora bien, ya sabemos que lo peligroso de las relaciones sadomasoquistas en general, es que siempre hay *Daño*, sea físico o síquico, y se corre el riesgo finalmente, de sucumbir ante el abrazo de la muerte. Queda entonces en declive la esperanza de un posible ser humano que pudo haber concentrado todas sus fuerzas en la no satisfacción de las presunciones de la sociedad, y sí en provocar avances formativos o de cualquier otra índole en pro de la cultura misma. Tal como lo sugiere el ideal de Política, ya muy utópico por cierto.

La Política

Partamos entonces de una de tantas ideas básicas sobre el concepto de política. En palabras de Clara Ríos, la política es "… la libre deliberación de las personas, con puntos de vista diversos, que intentan encontrar directrices generales que influyen en el comportamiento humano, para alcanzar fines que promuevan la sociabilidad, a través de la modificación y la creación de leyes jurídicas que legitiman las direcciones discernidas…", (2010: 72). Lo cual supone que debe existir una igualdad de derechos para todos, ¿es esto

[1] Relación donde uno inflige dolor y el otro se satisface recibiéndolo.

una realidad cultural?; ¿la anterior definición describe nuestra labor política en la sociedad actual? Ahora bien, hemos de contextualizar más el termino y hablar en profundidad de lo más importante, ¿Qué es lo que en realidad piensan las personas sobre la política?

La mayoría de las personas bifurcan su semblante cuando escuchan el término *Política,* por una parte retratan un desagrado absoluto y por otra, manifiestan una arraigada apatía sobre su saber. ¿Tendrá esto que ver acaso, con las manifestaciones actuales de la práctica política? Hemos de escuchar de muchos, que la política hace ya mucho que dejó de ser un término esperanzador, para convertirse en un símbolo de inequidades y corrupción. Esto es a lo que suele remitir la palabra política, su quehacer actual, permite que el concepto se tergiverse y desvalorice en un amplio sentido. La imagen mental o *significante* que nos hacemos, suele ser de un pequeño grupo de personas que roban y explotan los recursos de una nación para su beneficio; que están plenamente desentendidos de la problemática social, que oprimen al pobre y premian las riquezas ilícitas, es decir, se trata básicamente de la monopolización social. Nadie que viva en estos tiempos puede objetar realidad semejante. Sin embargo, es necesario que la Política, deba volver al origen de su sentido más puro, tal como lo resume Clara Ríos.

El asunto de lo político, no debe verse reducido a cuestiones instrumentales, pues esto conlleva a que cada vez más su función se esté desvirtuando y reduciendo, no solo en lo práctico, sino también y máxime, en el ámbito discursivo. Entender la política como una característica del gobierno, es limitarla a un significado arbitrario y a su vez, denota que el sujeto que así la concibe, se excluya por completo de la misma. Debe quedar claro, que la política entonces, no es cosa de algunos pocos que están al mando del país, no es sólo cuestión de votar o de ejercer un cargo de magistrado, alcalde o presidente. Esto supone más bien una idea arcaica y desdibujada de la política, debe entenderse desde el solo hecho de asumir una postura frente a cualquier hecho o situación cotidiana. La política, como esfera de la realización humana, nos concierne a todos e implica una postura subjetiva.

Desde tal postura, es donde se encarna lo bello de la política. Es entonces lo bello, tratar de volver al concepto original de la política, donde una serie de personas que la conforman como institución, se desprende de sus intereses personales y se ancle o los intereses generales. Pero esto no se consigue con solo imaginarlo y poner las mejores energías para que algún día suceda. No, esto se consigue en la acción, en la praxis, en el propio ser, porque "hacer política es pasar del sueño a las cosas, de lo abstracto a lo concreto. La política es el trabajo efectivo del pensamiento social, la política es la vida", (Barbusse). Comience entonces por preguntarse: ¿que estoy haciendo para poner resistencia a la política tal como la conozco? Tenemos entonces dos entramados de lo político, por un lado, se basa en aquello que concierne a un ejercicio de lo público donde todos somos actores, y con lo que la mayoría estamos inconformes dados sus intereses netamente consumistas. Y por otro lado, la política propia, lo que refiere a una posición subjetiva frente a la realidad. Desde el pensamiento de Mario Gil:

> El sujeto político se ha de caracterizar ante todo por el dominio y gobierno de sí mismo, principio de libertad, inscrito en una ontología del presente. Es decir, de lo que somos, de la conciencia que tomamos de dicho presente y de la actualidad que es la que recorre nuestro pensamiento. Por tanto, implica algo fundamental tanto para el sujeto en cuestión como para el ejercicio de lo político; la transformación de sí, más que la revolución; la primera es profunda, densa aunque en muchas ocasiones es lenta, la segunda es externa, veloz, muchas veces queda ahí, sin lograr plena interiorización, no se singulariza, queda atrapada en lo universal, en lo abstracto. En consecuencia, ver la constitución política del sujeto en Occidente se puede apreciar bajo la lupa del diálogo entre ética y política, llevado a su praxis a través de la parresía, (2010: 2-3).

Así pues, queda ilustrada la causalidad de la Política y de la postura política del sujeto. Por ende, el término Política, debe ser comprendido en su sentido más amplio, en aras de lograr descifrar las relaciones de poder que se tejen a su alrededor, y que permean directamente nuestra forma de vivir. Como señala Mario Gil, se requiere para ello de una transformación, en primer lugar interior, y en segundo lugar exterior reflejada sin duda en la parresía. Todos tenemos el deber de asumir corolarios de nuestros actos, que a su vez, no son más que el producto de nuestra postura política.

La ley

La *Ley,* término que se inscribe dentro de la política misma, es entonces "… una regla que rige y hace posible un sistema, de acuerdo con límites que esa misma ley impone", (Ríos, 2010: 65). Kant por su parte, propone dos clases de leyes: naturales y jurídicas. Las primeras aluden a "…leyes preexistentes, en el sentido de que son anteriores a la misma existencia humana, cuyo cumplimiento es indefectible y su existencia es objeto de descubrimiento. Estas leyes integran los sistemas naturales, como por ejemplo un sistema planetario"[2]. Las segundas por su parte, no son más que "creaciones humanas cambiantes, cuyo cumplimiento es falible, por depender de la voluntad de las personas, a pesar de lo cual integran los sistemas morales; por ejemplo, el cuerpo de leyes que integra un estado de derecho"[3].

Vamos a prestar especial atención a las leyes jurídicas, que están contenidas según Kant, dentro de las leyes de la libertad[4]. De esta forma, las leyes de la libertad, son las mismas leyes morales, que se dividen en dos:

Leyes éticas y leyes jurídicas.

[2] Ibíd. Pp. 65
[3] Ibíd. Pp. 65
[4] "las leyes de la libertad a diferencia de las leyes de la naturaleza, se llaman morales, y comprenden las leyes éticas y las leyes jurídicas contenidas en los códigos de derecho", (Ríos, 2006: 94).

> Las leyes éticas son leyes internas, las máximas por las que los seres humanos guían su comportamiento, máximas que también son leyes, pero subjetivas (y derivadas) del propio entendimiento, (Kant)

Son "*aquellos principios subjetivos que simplemente se cualifican para lograr una legislación universal*", (Kant). Un ejemplo de una ley ética, podría ser para algunos no agredir físicamente nunca a su progenitora, para otros podría ser el nunca operarse por fines estéticos, en fin, son muy subjetivas, y dependen de la autocoacción del ser humano, ya que ninguna ley externa las obliga a cumplir. Por otro lado, las leyes jurídicas

> son las leyes externas, las expresadas en los códigos de derecho, que limitan y reglamentan las relaciones de las personas, a los cuales se incorporan valores aceptados por la costumbre de cada pueblo y de cada época, al ser elevados a la categoría de obligación jurídica (Ríos, 2006: 95).

Resulta pues que las leyes éticas, principios internos, están hoy partiendo de presunciones externas y no intrínsecas. A saber, los Mass Media por ejemplo, han divulgado un ideal de hombre y de mujer que cada vez más, se está introyectando por el ser humano, convirtiéndose así en leyes inherentes a su ser. La postura política de estos medios, está relacionada con la inconformidad del hombre tal y como la naturaleza lo ha dotado. De esta forma, y aunque el límite entre lo externo y externo es difuso, y la línea que los separa es muy delgada, las pretensiones externas, sí alcanzan a deformar ideales internos del ser humano. Por ejemplo, el ideal de una persona por querer ser músico o pintor, está atravesado por requerimientos sociales de las carreras o profesiones que son productivas y que retribuyen los años de estudio, con lo que se devenga monetariamente en el campo laboral. Así mismo, tal ideal está inmerso en lo simbólico, en el sentido de cómo es vista la labor de un músico o pintor, dentro de esta "posmodernidad" consumista. Desde éste punto de vista, no es de extrañarse que el futuro pintor, haya elegido una profesión más coherente con las necesidades reales.

Otro ejemplo tácito, son las prácticas educativas que siguiendo las ideas de Foucault, en gran medida se han dedicado a la *docilidad* de los cuerpos y a la trasformación de los mismos conforme a políticas socialmente convenidas. Así, al final de la temporada escolar, la escuela ha obtenido un *producto, cuya calidad* está en directa proporcionalidad con el nivel de introyección de las normas impartidas en los sujetos. Es de menester reiterar, que la sociedad y la cultura, moldean al ser humano y lo persuaden de tomar posturas políticas que suelen arraigarse en la continuidad de la vida. Kant nos sugiere sabiamente que "el hombre es lo que la educación hace de él", pero, si a su vez la educación está monopolizada por los intereses del estado, ¿Cómo quedaría entonces la acotación? Al respecto, Mario Gil anota:

> (…) una institución escolar: su ordenamiento espacial, el reglamento meticuloso que rige la vida interior, las diferentes actividades que se organizan allí, los diversos personajes que viven y se encuentran allí con una función cada uno, un sitio, un rostro bien definido; todo esto constituye un "bloc" de capacidad -comunicación- poder. La actividad que asegura el aprendizaje y la adquisición de las aptitudes o de los tipos de comportamiento se desarrolla a través de todo un conjunto de comunicaciones reglamentadas (lecciones, preguntas y respuestas, órdenes, exhortaciones, signos codificados de obediencia, marcas diferenciales del "valor" de cada uno y de los niveles del saber) y a través de toda una serie de procedimientos de poder (clausura, vigilancia, recompensa y castigo, jerarquía piramidal)". Estas relaciones de poder están determinadas por un modo de acción permanente sobre los sujetos, las cuales siempre van a estar presentes en ellos, en las instituciones y en la misma sociedad. "Una sociedad "sin relación de poder" solo puede ser una abstracción, (Foucault, 2004: 36).

Otro ejemplo, es pensarse en una mujer, ésta ha de preocuparse en su etapa infantil, por asuntos del juego y la diversión. No obstante, a medida que crece, se da cuenta que para ser una persona "medianamente normal", debe ajustarse a unas presunciones educativas, estéticas y políticas. Se dará cuenta de que no puede ser ni muy gorda ni muy delgada, podrá estudiar, aunque no es su deber inmiscuirse en ciertos ámbitos donde su postura política e ideológica tenga que ser defendida, bastara con "profesiones de bajo perfil"[5]. Una mujer bonita e inteligente nunca ha sido una combinación del todo buena en el campo de lo social y muchísimo menos en las relaciones interpersonales, donde el machismo todavía tiene lugares en primera fila. De este modo, no tardará en corroborar la necesidad de anclarse a los social tal y como está desde antes de su nacimiento. Los anteriores, son ejemplos claros donde leyes, en ocasiones implícitas y circundantes en la cultura, llegan a persuadir en gran medida la postura política del sujeto, logrando convertirlo en un ladrillo más del edificio del poder.

A groso modo, las leyes políticas ausentes en los códigos civiles[6], pero presentes en el pensamiento de las personas, no siempre suponen un bien en sí mismo, de hecho, las leyes pueden conducir al declive de la sociedad misma, tómese como ejemplo el país de Libia, donde el dictador Muamar Gadafi, habría implementado mientras vivió, un código civil, producto de sus intereses particulares y no de una convención entre pueblo y gobierno. Éste código, violaba toda libertad posible a los ciudadanos, compuesto por normas inverosímiles, esto, aparte de otra suma de actos abusadores, llevó a una serie de revoluciones que terminaron matando a Gadafi. Por lo anterior, "…los hombres reunidos en

[5] Estas son las que cultural y económicamente han sido desvalorizadas, tanto en su aspecto simbólico, como en el remunerativo:
magisterio, las artes y sicología entre otras.

[6] Es decir, leyes que no son jurídicas, pero que hacen parte de los imaginarios colectivos alimentados por la sociedad del consumo.

la sociedad se dan a sí mismos leyes que son, fundamentalmente, un logro de la civilización. Pero a su vez, no todo lo que es ley es racional…", (Marini, 1989, citado en Hincapié 2012: 272).

En este orden de ideas, es entonces desde la infancia donde todos y cada uno de los mecanismos de control impuestos desde afuera, en términos de leyes implícitas, empiezan a filtrarse en los discursos familiares, actuando de manera efectiva como una pre-maleabilidad para la vida en comunidad. Los mecanismos básicos en esencia son: disciplina y control. Dichos aspectos llegan hasta los umbrales más remotos del alma y se reflejan uno a uno en el cuerpo del ser.

Estética

El concepto de *Estética* esta ineludiblemente anclado a "lo bello" y éste a su vez, tendrá que ver con los juicios de valor, ¿qué objeto es bello para mí? Si lo estético tiene que ver con lo bello, y lo bello aunque subjetivo, es siempre admirable, y lo admirable a su vez pasa a ser objeto de convocatoria popular, ¿por qué no reivindicar lo bello de la Política?, ¿por qué no tornar la moral[7] en algo digno de admiración? Para ello, sin duda se deben dejar postulados irracionales y sin sentido, que lo único que provocan es una desvaloración de los cuerpos tal como la naturaleza los ha provisto; de las culturas diferentes a la nuestra, tal como sus costumbres las han moldeado; de las leyes contextuadas que abogan por la defensa de las subjetividades y del género.

Lo estético no solamente subyace a la música, la pintura o el teatro. La estética permea toda la vida del ser humano, está presente en cada hecho o situación de la vida misma. La estética indudablemente entra en el campo de lo moral, de la ley, de la norma en su sentido más bello (cuando es digna de admirar). De esta forma,

el conocimiento y la moralidad ingresan en el campo de lo bello y por tanto en la categoría de objetos de enjuiciamiento estético, afirmándose así la posible estetización de las diversas manifestaciones culturales, cuya factibilidad solo es posible al interior de una organización social, (Ríos, 1999).

Para Kant, fortalecer y encaminar el juicio estético, supone un progreso en la cultura. Cuando la política se torne estéticamente admirable para el ser humano, es porque subyace en ella una dinámica loable, digna de ser ensalzada, reestructurándose como sinónimo de progreso cultural y vida digna.

La estética entonces también se puede mirar desde dos puntos de vista. En primer lugar, como concepto que permea todos los ámbitos de la vida y que en nuestro caso, es de especial interés que se enfoque en la política, en reivindicarla como objeto digno de ser admirado, es decir, estéticamente bello, que como tal está en pro de una evolución

[7] Leyes jurídicas y principios internos, (Kant).

cultural. Y por otro lado, la necesaria tarea de reescribir los estándares, políticas o leyes estéticas, que definen los cuerpos dignos de ser catalogados como bellos.

Corporalidad

A través de la historia, el cuerpo siempre ha tenido un papel protagónico. En Esparta por ejemplo hace unos 2.500 años, los cuerpos de los hombres recién nacidos eran vistos desde el punto de vista fisiológico, evaluados antes de concederles el permiso de vivir. Por tanto, se analizaba su masa muscular, su resistencia, se sumergían entonces en poncheras de agua y vino; se le lanzaban de una mano a otra y se descartaban los que fueran "deformes". De esta manera, terminaba gran parte de los recién nacidos, tirados en una montaña, desechados por la sociedad, porque su cuerpo no había "dado la talla". En la antigua Grecia (S. VIII a. c.), el culto a cuerpo era fundamental, quienes no se dedicaban a las artes o a los discursos académicos, se proponían ejercitar su contextura, los griegos plasmaron en la mayoría de sus esculturas y pinturas, los cuerpos desnudos de los hombres corpulentos y atléticos que tanto eran apetecidos en ese entonces. Pues bien, estas y otras tantas naciones, se han concentrado desde hace siglos, en el cuerpo humano, para hacerlo objeto de sus necesidades políticas, objeto de las relaciones de poderío, objeto de las luchas y de los sometimientos. En palabras de Zandra Pedraza, el cuerpo "es un elemento primordial del orden social y de la acción política", (2007: 381).

El asunto de la corporalidad permea cualquier ámbito de la vida, porque es el propio cuerpo el que llevamos a todo espacio donde habitamos, y es además en él, donde se depositan todas las emociones, las sensaciones, las agresiones, las caricias, las torturas. Con el cuerpo sentimos agrado, sentimos malestar, por medio de él se llega al éxtasis, se pierde la razón y se vuelve en sí, es en general nuestro cuerpo una carta de presentación con la que nos abrimos al mundo, es allí donde cargamos con gran parte de nuestra historia. Por ello, el cuerpo deja de ser solo carne y se vuelve un objeto vulnerable, transformable, maleable, un objeto donde es posible que gobierne el propio ser, pero que también deja la posibilidad de que Otros[8] se hagan cargo de su subjetividad dejándola a merced de pretensiones ajenas al ser, expropiando los cuerpos de su propia naturaleza.

En este punto, se dedicarán las próximas líneas a tratar de vislumbrar el panorama del cuerpo cuando éste funciona como foco de las normativas estéticas que implanta la sociedad a cambio de promesas falaces, a saber: una realización como ser humano insustancial; una felicidad utópica; el encuentro de "príncipes azules" aún no hallados por la mujer; una admiración y respeto hueros; una aceptación efímera, superficial y perecedera; un cuerpo que hará desagraviar los tormentos del alma y que hará sentir mejor al ser. De cualquier modo, "la intención de estas dinámicas es promover formas de consumo, de experiencia y de autopercepción en consonancia con los principios de bienestar y los

[8] En sicoanálisis, el Otro, es definido como: La cultura.

modelos de vida que animan las modalidades globales del biopoder contemporáneo", (Pedraza, 2009: 2).

> (…) temática que sobresale en los estudios del cuerpo la componen las múltiples expresiones de las intervenciones y las experiencias de carácter estético que suceden en el mundo contemporáneo. El consumo y el hedonismo que ambientan los escenarios para tales experiencias exponen a menudo el cuerpo como blanco de una norma estereotipada y de un estetismo que agota y constriñe las posibilidades de la experiencia y de su sentido (Soares y Silva, 2003). Pero en este mismo terreno se reconoce que los componentes emocionales y subversivos de la experiencia afloran como recursos políticos para los más diversos grupos que la norma moderna situó al margen o excluyó al instaurar un orden corporal racionalista, y que en ese ambiente estético tienen una oportunidad, (Pedraza, 2009: 75).

Siguiendo los postulados de Pedraza, se deduce que la reproducción ideológica de lo bello en el cuerpo del ser humano, está anclada a prototipos que los medios de comunicación se encargan de divulgar, a saber, mujeres con medidas de 90; 60; 90. Preferiblemente cabello rubio, labios carnosos, ojos claros y altas, entre otros estándares sin fundamento. Los hombres, son bien vistos, mientras sean musculosos, morenos, altos, atléticos, voz grave y que ejerzan carreras "productivas" (ingenierías y medicina, etc.), entre otras "cualidades". Cabría preguntarse entonces, ¿quiénes son para la sociedad, las personas que no encajan ni en una sola de las pretensiones políticamente establecidas? La cultura indígena por ejemplo, ¿es vista acaso como un ideal de cuerpo estético o postura política?

En palabras de Marzano, esta dinámica corporal se engloba eficazmente así:

> Desde siempre la cultura se inscribe en el cuerpo para modelarlo y socializarlo sobre la base de sus reglas y de sus normas. A partir de la infancia, en cada sociedad y en toda época, el cuerpo es *formado* con el fin de que se vuelva un reflejo de los valores y de las creencias socialmente promulgadas, (2007: 23).

Valores y creencias, que hoy han llevado al cuerpo a su enaltecimiento en el sentido más vano, se ha puesto en un pedestal el cual define la calidad de ser humano que se es, gracias a asuntos meramente fisiológicos y superficiales. ¿En dónde quedan el conocimiento, los verdaderos valores del ser, la moral, la creatividad, los lenguajes críticos, la inconformidad y la subversión? Estas ideas, son más supuestos de los que se habla retóricamente en los libros universitarios, que sirven para la elaboración de *Tesis,* y que una vez presentadas, sucumben en el espeso polvo de las bibliotecas. Esa es la resistencia que se hace hoy, imaginarios e ideales que se quedan borrados del contexto actual, voces silenciosas que dicen una cosa y hacen otra.

Por ende, es el cuerpo que se ajusta a las normativas sociales lo que nos sigue definiendo y nos da un lugar en la sociedad.

El cuerpo es entonces un lugar, un espacio donde se acometen los diferentes caprichos de la sociedad, "así como el cuerpo es el campo del placer, el terreno del aprendizaje de los sentidos, también es el interés para el control y la regulación: es el campo central de la disciplina", (Mujica, 2007: 26). El cuerpo del ser humano es controlado desde los aspectos más elementales, a saber, la postura corporal, el modo de caminar, ademanes, etiqueta corpórea, la forma de comer, de sentarse de pararse, en fin. Los anteriores aspectos, operan de forma distinta en cada cultura, pero en esencia, y aunque no nos percatemos en la vida diaria, son mecanismos de control que nos indican cómo nos tenemos que comportar, vestir y mover, dentro de ciertos círculos sociales, frente a determinadas personas, en momentos precisos del año, etc. "Este sistema se empieza a construir sobre el cuerpo: un verdadero sistema de control, un espacio de regulación que ya no tiene que ver única y directamente con el espacio local, con la labor punitiva de la escuela o la familia, sino con la demarcación formalizada del Estado y de la ley (…)[9]. Siguiendo a Mujica, las posibilidades de acción del sujeto, quedan restringidas, encajadas incluso en estereotipos, simbolizadas en las representaciones sociales, que hacen inamovibles las "debidas" actuaciones del ser.

Conclusiones

¿Qué es más fácil?: ¿Corregir los cuerpos o cambiar las dinámicas sociales que pretenden corregirlo? O por lo menos, es éste el cuestionamiento que se hace Joan Vendrell (2009), y que aunque aparentemente utópico desde el discurso, ineludible e imperiosa es la tarea de repensarlo.

Ya ha quedado claro, que cuando el cuerpo por sí mismo no es capaz de alcanzar la *perfección,* entran los estatutos máximos (ciencia, comercio, medicina) a corregirlos para armonizar su deplorable imperfección; cuando el ser humano deja que tales estatutos se incorporen en su mente y se reflejen en su cuerpo, no se obtiene más que otro simple producto aceptable para la empresa social pero igualmente insignificante; cuando ese mismo cuerpo conoce pero desdeña las normas superfluas de los estatutos, puede hablarse con certeza, de un sujeto en gran medida libre de las dimensiones vanas de la corporalidad. El cuerpo entonces, tiene la facultad o la desgracia de ser maleable, pero su aspecto positivo o negativo radica sólo en el objeto de esa maleabilidad, es decir, en la razón por la cual hemos de transformarlo o usarlo como un objeto político.

Pero, no sobra preguntarnos: ¿Por qué la sociedad no le ofrece una propuesta de vida diferente para el hombre y la mujer?, una alternativa de vida menos superficial, y sí más real. Cuando las ideas estéticas se implantan en el ser, haciéndolo creer que ya ha corregido los defectos físicos que la naturaleza le proveyó a su cuerpo, y que es el momento de emprender el corto camino hacia la promesa de felicidad, en ese momento, justo entonces, se da cuenta de que ese camino es inexistente, se topa con un mundo

[9] Ibíd. Pp. 30.

cruel, crudo y real. Solo cuando ha pensado que la sociedad está lista para recibir su ser con los brazos abiertos, se percata de que no es suficiente, de que ahora pasó a ser el blanco de señalamientos gracias a sus decisiones y que tales estatutos no son más que nociones punitivas.

Ahora bien, se sabe de muchos que han probado buscar la felicidad en las promesas sociales: las promesas de los bancos, de los cosméticos, de las cirugías, del ejercicio, de las comidas. En fin, lo cierto es que la felicidad no se halla en ese tipo de cosas, la felicidad precaria que nos han vendido, y los arquetipos tan primitivos que hemos introyectado y que martillan en nuestra cabeza, hasta que consiguen instaurarse como leyes de vida, no son más que cuentos de consumo. Por desventura, el ser humano parece estar a gusto con esta dinámica y se ha acomodado con tal modelo social, que ha hecho que no solo se autoexija en el propio cuerpo, sino también, que se exija en el cuerpo del otro. De esta forma, el otro comienza a valer como persona, en función de la cantidad de demandas sociales que satisfaga. Se deduce por tanto, que el culto al cuerpo ha logrado sobrepasar el tan necesario culto al ser.

Con todo esto, pareciera que hubiéramos establecido un *Contrato Social,* tal como lo propone Rousseau, pero no consintiendo acuerdos legislativos explícitos y plasmados en las constituciones políticas, sino más bien, acuerdos e imposiciones implícitas entre el ser humano y el supuesto de felicidad, éxito y perfección. Es que el real problema resulta ser que no nos interesa analizar y depurar la lógica del sistema, nos interesa es darle gusto al mismo. No obstante, todos los cuerpos no están dispuestos a asumir estos paradigmas, pues precisamente lo bello del cuerpo es que se revela, se opone, se resiste y se somete en pro de su liberación. Son precisamente estos cuerpos los que *Viven,* los que se hacen sentir por estar contracorriente, por hacer vibrar los cuerpos que ya fenecen en la cultura.

Estamos llamados entonces, como diría Alex Hincapié, "… a no ahogar la individualidad e implantar el conformismo como norma" (2012:). Una mirada crítica nos ayuda a crecer como seres humanos, a aceptar realidades, pero a no conformarnos con ellas, nos convoca a ir más allá de lo establecido, a no tragar entero, a valorar la libertad dentro de la norma que más se acerque a lo justo. A tener un pensamiento divergente. A admirar lo bello de la política. Y a no creer tan utópicos los postulados de ley, política y cuerpo, la esperanza de convocar nuevamente esos ideales, nos queda como primicia para dar un paso hacia el cambio.

Se reclama entonces, una reivindicación de la *Teoría Critica*[10] en su esencia, pero sin quedarnos cortos en propuestas prácticas, como sugiere que lo hace esta teoría, desde la perspectiva de algunos estudiosos del campo. No, el llamado apunta a una revolución diferente, una revolución que parte de lo reflexivo y se encamina hacia lo práctico. No solo se trata de un alza contra lo político tal como lo conocemos en su decadencia, se trata

[10] "Los autores de la teoría crítica parten de la asunción de que tanto los objetos observados como los sujetos observadores de la ciencia están constituidos socialmente y, por lo tanto, deben ser analizados e interpretados dentro de su contexto histórico-social", (Frankenberg, 2011: 68).

como diría Hincapié, de una rebelión en sí mismo, de renovar nuestros dechados de estética, nuestra postura política, mirar con otros lentes los prejuicios que atraviesan el propio cuerpo.

No debemos sucumbir en la desolación y la desesperanza por hacer parte de un sistema que en esencia es vil y degenerativo para el ser, pues hemos de darnos cuenta que fuimos nosotros mismos quienes fuimos participes de la construcción de esta dinámica social y política. Por lo tanto, es de lógica que el sistema pueda ser reconstruido y dirigido hacia modelos culturales menos pretensiosos en aspectos superfluos de la existencia, y sí, modelos más convocantes de reflexiones históricas sobre los grandes errores de la humanidad en aras de no tornar nuevamente a las necedades del hombre insensato.

Lo anterior, implica entonces un proceso cotidiano, que supone hacernos conscientes de sí, de tomar una postura política cada día de nuestras vidas, advierte además un razonamiento frente a cada acto de nuestras vidas, frente a cada decisión, frente a cada ley de la que nos apropiamos o expropiamos, significa renovar o perpetuar los estatutos estéticos del cuerpo que amedrentan a las personas. En consecuencia, se ha de formar una definición de lo que somos, de lo que pensamos o de lo que ignoramos y que nos hace conscientes de nuestro propio ser.

En ese orden de ideas, en la búsqueda hacia la reestructuración de los conceptos, debe entonces entenderse que se hace fundamental que el cuerpo verdaderamente vivo y no muerto en las tumbas de las reclamaciones culturales, supone llevar un estilo de vida estético, no en el sentido que lo entienden los medios de comunicación o la sociedad consumista, sino en el sentido de lo experiencia loable, de una vida donde primen sentimientos éticos y morales, además de una claro quehacer político permanente frente a las vicisitudes de la cotidianidad, donde vamos construyendo día a día, como diría Mario Gil al evocar a Foucault, una *estética de la existencia*.

Referencias

Frankenberg, Günter (2011). Teoría crítica. Academia. Revista sobre enseñanza del Derecho año 9, número 17. (pp. 67-84). Buenos Aires, Argentina (ISSN 1667-4154).).Recuperado el 4 de Junio de 2013, de http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/rev_academia/revistas/17/teoria-critica.pdf

Gil, Mario. (2010). El Sujeto Político. Centro de análisis e investigación política / www.caip.cl / documento nº 3. Recuperado el 1 de Junio de 2013, de http://www.caip.cl/index.php?option=com_remository&Itemid=75&func=startdown&id =66

Hincapié, Alexander. (2012). *Fragmentos* Antropológicos de la Nación Imaginada Formación y Literatura. Medellín.

Marzano, Michela. (2007). *LA FILOSOFÍA DEL CUERPO*. Paris: Presses Universitaires de France.

Mujica, Jarris. (2007). Economía Política del Cuerpo. La Reestructuración de los Grupos Conservadores y el Biopoder. Primera Edición. Centro de Promoción y Defensa de los Derechos Sexuales y Reproductivos. Perú.

Pedraza, Zandra. (2007). Dejar nacer y querer vivir: gestión y gestación del cuerpo y de la vida. *En Políticas Y Estéticas Del Cuerpo En América Latina*, ISBN: 978-958-695-284-2 , Vol. (p.p. 381 – 417), Ed. CESO

Pedraza, Zandra. (2009). Comentario: Derivas estéticas del cuerpo. Departamento de Antropología, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. (pp. 75-88). Recuperado el 3 de Junio de 2013, de http://scielo.unam.mx/pdf/desacatos/n30/n30a6.pdf

Pedraza, Zandra. (2010). Saber, Cuerpo y Escuela: el Uso de los Sentidos y la educación Somática. Artículo de reflexión. Bogotá. Recuperado el 2 de Junio de 2013, de http://200.69.103.48/comunidad/grupos/calle14/Volumen4-5/Vol45 /Articulos/volumen%204%20Num5calle14_ZandraPedraza.pdf

Ríos, Clara. (2006). Ética, Política y Derecho y los Límites de su Enseñabilidad. Revista de Educación y Pedagogía. Medellín. Universidad de Antioquia. Facultad de Educación. Vol. XVIII, Nº 44, (pp. 89-115).

Ríos, Clara. (2010). Educación y Cultura Política. Memorias Seminario Educación y Política. Primera Edición. Universidad de Antioquia.

Rousseau, Jean. (1762). El Contrato Social. BEDOUT. Medellín, Colombia.

Vendrell, Joan. (2009). ¿Corregir los cuerpos o Cambiar el Sistema? Sociológica (México) Vol. 24, No. 69. (pp. 61-78).

Función polar del arte y la tecnología en el espacio del pensamiento. El caso de Zapatista Tactical Floodnet

Natalia Gil
Universidad Nacional de Salta-CONICET
Argentina

Resumen: El presente trabajo se propone hacer pie en Aby Warburg y en su concepto de espacio del pensamiento (Denkraum), para luego hacer de él una actualización que nos permita pensar en la contemporaneidad la relación arte-tecnología como un juego central de tensión polar del pensamiento. Se trata también de pensar la "imagen" por fuera del foco esteticista para incluirla dentro del análisis insoslayable de una sintomatología de la cultura que la considera más como una fuerza actuante que como una "representación". Luego, teniendo como horizonte todo esto, trataré de pensar concretamente el caso de una obra de arte ya bastante conocida en el medio artístico latinoamericano que experimenta con nuevas tecnologías: Zapatista Tactical FloodNet del grupoElectronic Disturbance Theater.

Palabras clave: Arte; tecnología; zapatistas; Aby Warburg.

*Este artículo originalmente fue publicado en nuestra primera época editorial, en Revista de Humanidades, ISSN 0719-0999, junio de 2013.

Citar este artículo:

Cita sugerida
Gil, Natalia. 2016. "Función polar del arte y la tecnología en el espacio del pensamiento. El caso de Zapatista Tactical Floodnet", *Humanidades Populares* 7 (9), 46-57.

APA
Gil, N. (2016). Función polar del arte y la tecnología en el espacio del pensamiento. El caso de Zapatista Tactical Floodnet. *Humanidades Populares, 7* (9), 46-57.

Chicago
Gil, Natalia. "Función polar del arte y la tecnología en el espacio del pensamiento. El caso de Zapatista Tactical Floodnet". *Humanidades Populares* 7, no. 9 (2016): 46-57.

MLA
Gil, Natalia. "Función polar del arte y la tecnología en el espacio del pensamiento. El caso de Zapatista Tactical Floodnet". *Humanidades Populares* 7.9 (2016): 46-57.

Harvard
Gil, N. (2016) "Función polar del arte y la tecnología en el espacio del pensamiento. El caso de Zapatista Tactical Floodnet", *Humanidades Populares, 7* (9), pp. 46-57.

Introducción

Arte y tecnología, nos situamos ante ellos como ante un binomio irresoluble que ha trazado a lo largo de la historia occidental una madeja de relaciones a veces fructífera y complementaria, a veces conflictiva, a veces distante. De esta larga historia cuya tensión empieza ya con los griegos (*tecné* y *poiesis*: la *mímesis* técnica aceptada en la *polis*, la *mímesis* poética expulsada de la *polis* – Platón, *La República*) lo que indudablemente no podemos dejar de reconocer como propio de nuestro tiempo es que el primado de la tecnología, vía el desarrollo científico, ha transformado nuestra experiencia del mundo y con ella la concepción que tenemos del arte. Esto es lo que Benjamin (1892-1940) advierte ya en el epígrafe que elige de Paul Valery para acompañar la tercera redacción de su tan famoso ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica:* "Ni la materia ni el tiempo ni el espacio son, ya hace veinte años, eso que siempre fueron, y hay que contar con que tan grandes innovaciones cambien toda la técnica de las artes, influyendo por tanto sobre la misma invención y acabando quizá de un modo mágico por modificar radicalmente el concepto de arte como tal" *(*Benjamin, 2008: 50). La cita introduce un elemento hasta ahora extraño en el vínculo arte-técnica: dice que la técnica modificaría el concepto de arte *de un modo "mágico*". ¿Cómo? ¿Técnica y magia?, ¿acaso la magia no se encuentra más lejos aún de la técnica que el mismo arte?, ¿acaso la ciencia y la técnica no vinieron a terminar definitivamente con el pensamiento mágico?, ¿no es esta la vieja disputa en la que el *logos* vence al *mito*? Sí. Sin embargo, no podemos dejar de reconocer la hermandad de estos dos términos en tensión polar en una experiencia típicamente contemporánea, por ejemplo: la gran mayoría de nosotros no comprendemos cómo funciona la tecnología, sus efectos todos nos parecen cuestión de magia. Algo aparece, se transforma y/o desaparece, no hemos visto el proceso, no sabemos cómo ha ocurrido, sin embargo sucede… como por acto de magia... Quizá el fenómeno ya no nos asombre tanto, acostumbrados como estamos a lidiar cotidianamente con los aparatos tecnológicos. Esta hermandad en tensión es una cosa difícil de pensar y el arte aparece siempre en el medio. Benjamin definió como aureático al arte que tenía una función cultual: cercano al polo mágico. Con la reproductibilidad técnica del arte nos acercamos al otro polo donde Benjamin avizora una nueva función: la política "revolucionaria".

Un gran pensador, contemporáneo a Benjamin, nos donó una constelación de conceptos potentes para pensar la relación arte-tecnología. Se trata de Aby Warburg (1866-1929). El presente trabajo se propone hacer frente a lo que ha llamado *espacio del pensar* o *espacio del pensamiento* (*Denkraum*), para luego hacer de él una actualización que nos permita pensar en la contemporaneidad la relación arte-tecnología como un juego central

de tensión polar del pensamiento. Se trata también de pensar la "imagen" (en términos muy amplios, como materialidad tanto de las artes visuales como de las acciones simbólicas) por fuera del foco esteticista para incluirla dentro del análisis insoslayable de una sintomatología de la cultura que la considera más como una fuerza actuante que como una "representación" (forma clásica de comprender la imagen en la tradición filosófica fundamentalmente pre-nietzscheana). Luego, teniendo como horizonte todo esto, trataremos de pensar concretamente el caso de una obra latinoamericana ya bastante conocida en el medio artístico que experimenta con nuevas tecnologías: *Zapatista Tactical FloodNet* del grupo *Electronic Disturbance Theater.*

Warburg y el espacio del pensamiento: el arte y la técnica como ejercicios de la tensión polar

En vísperas de su muerte, Aby Warburg, escribe la siguiente nota: "[…] como psicohistoriador, he buscado establecer la esquizofrenia de la civilización occidental a partir de sus imágenes por medio de un reflejo autobiográfico: la ninfa extática (maníaca) por un lado, y el dios fluvial melancólico (depresivo) por otro" (Warburg, 2003: 22).

La Conferencia que Aby Warburg diera el 21 de abril de 1923 en la clínica Bellevue para dar prueba de su "autoliberación" (a pesar de todos los pronósticos médicos) (cfr., Binswanger, Ludwig y Aby Warburg, 2007: 265-278), es quizá la muestra más significativa de esa búsqueda que le costó seis años de permanencia en el infierno. Fue un largo proceso que llevó a Warburg de la identificación absoluta con los problemas de su tiempo[1] al hallazgo de "un sistema que, uniéndose a las ideas actuales, podría aportar una contribución para una nueva visión del mundo" (Warburg y Binswanger, 2007: 196). Es así que la "autoliberación" warburgiana constituye a la vez un proyecto de liberación de la cultura occidental. *Sintomatología, diagnosis y cura de sí y de la cultura*. Entre el diagnóstico inicial de esquizoide incurable y el segundo diagnóstico de estado mixto maníaco-depresivo, con prognosis totalmente favorable, se interpone el proyecto de la conferencia. Warburg hace una su tragedia con la tragedia de occidente,[2] Es una la anécdota de la vida, la de la historia y la del pensamiento.

Pero a diferencia de otros grandes sismógrafos, el espectro resurgido de entre los muertos regresa y vuelve a ver tierra para mostrar su proceso.[3] Las imágenes y las palabras aquí

---

[1] En determinados momentos Aby Warburg se asume como la causa de la guerra.

[2] Ludwig Binswnager reflexiona en una carta a Max Warburg (hermano de Aby) sobre las transiciones entre la enfermedad de Warburg y sus ideas científicas: "en su hermano pueden mostrarse transiciones muy interesantes de sus ideas científicas a simples ideas delirantes" (Binswanger, Ludwig y Warburg, Aby, *2007*: 32).

[3] Warburg tenía terror de correr la misma suerte de Nietzsche, le obsesionaba la idea de que se le diagnosticara parálisis progresiva. Cuando Otto Binswanger, psiquiatra a cargo de la clínica en la que estuvo internado Nietzsche en Jena, se traslada luego de su jubilación a Kreuzlingen, Warburg pide a su hermano que le evite cualquier contacto con el anciano. Luego de su retorno a Hamburgo, Warburg dedica uno de sus primeros seminarios a Nietzsche (cfr., Binswanger, Ludwig y Warburg, Aby, *2007*). [23] En todo caso la tarea

presentadas están destinadas a ayudar a las generaciones posteriores en su intento de encontrar la claridad y de superar la trágica disputa entre el pensamiento mágico instintivo y la lógica discursiva. Ésta es la conferencia de un esquizofrénico (incurable), entregada a los archivos de los psiquiatras (Warburg, 2004: 101).

La conferencia se titulaba originalmente *Imágenes de la región de los indios Pueblos de Norteamérica.* De hecho se trataba, en palabras del propio Warburg, de "presentar y comentar las fotografías que en su mayoría fueron tomadas por mí durante un viaje realizado veintisiete años atrás"(Warburg, 2004: 9). La centralidad que da Warburg a la imagen es patente. A través de ella se muestra y se interpreta, pero no con una mirada hermeneutizante,[23] sino con el talante del diagnosticador. En este sentido, la imagen es interpretada por Warburg desde su propia *condición de esquizoide* y, en el mismo sentido, desde el destino trágico de la civilización occidental. Así, en *El ritual de la serpiente* el peso de *la polaridad* aparece constituyendo el núcleo articulador de todo su trabajo.

La intervención se teje entonces con el hilo de las experiencias recogidas del viaje realizado por Warburg entre 1895 y 1896 al sudoeste de Estados Unidos donde pudo visitar algunas comunidades de los indios Pueblo[4]. Entre los argumentos que presenta Warburg para justificar su visita a los indios Pueblo encontramos uno extremadamente interesante: "[…]había desarrollado un verdadero asco al esteticismo de la historia del arte. La consideración formal de la imagen –incapaz de comprender su necesidad biológica como producto intermedio entre la religión y el arte– […] me parecía no producir más que un estéril conjunto de palabras (Warburg, 2004: 75).

Evidentemente, *Aby Warburg*, que se autodefine como un "historiador de la cultura", estaba buscando dar con una función mucho más eminente de la imagen. La importancia del texto en cuestión gravita en esto. Es en este escrito donde aparece de forma más clara la función de su famoso concepto *Pathosformel* (fórmula patética, fórmula emotiva).

La conferencia de Kreuzlingen contiene varios relatos que hacen referencia a diferentes cultos y rituales que Warburg presenció. El ritual de la serpiente realizado por los indios Hopis constituye el punto central de la reflexión warburgriana, sin embargo es el único (de los que cuenta) que no presenció. En conjunto todos muestran la convivencia de la magia y la religión con los aspectos más funcionales de la vida cotidiana de los indios Pueblo: la caza y la agricultura. El ritual y el aprovechamiento de los recursos naturales van juntos. El alimento se asegura sólo a través del ritual mágico. El culto a la serpiente se encuentra directamente vinculado con la escasez de agua, núcleo que une y rige tanto la vida económica como la mágico-religiosa de la comunidad indígena. "La falta de agua enseña a rezar y practicar hechicerías" (Warburg, 2004: 11). Los Pueblo viven entre el mundo de la lógica y el de la magia, y su instrumento de orientación es el símbolo.

---

interpretativa de Warburg se encuentra cercana a la noción de interpretación performativa de Derrida: "una interpretación que transforma aquello mismo que interpreta" (Derrida, 1998:63-89).

[4] Nombre con el que se denominaba, desde el siglo XVI, a los indígenas sedentarios asentados en la región árida de los Estados Unidos. De esta manera se los distinguía de los indígenas nómades de la zona.

La serpiente es una imagen siempre presente en la vida de estas comunidades (en la alfarería, en los dibujos y los rituales), constituyéndose en *símbolo cosmológico*. El símbolo tiene la función de mediar entre el hombre y la naturaleza. Este animal es representado por los Pueblo con una lengua en forma de flecha y simboliza el rayo. Tiene en su cola cuatro anillos y, según los Hopis, quien se acerque a ella y no diga la verdad antes de poder contar hasta cuatro caerá muerto. Serpiente, flecha, rayo, verdad, muerte,[5] La serpiente enrollada simboliza el ritmo del tiempo.

La simbología de la serpiente alcanza su clímax en un ritual realizado por los Hopis en agosto, cuando surge la crisis de la agricultura y la cosecha entera depende de las escasas y eventuales lluvias. Se intenta así invocar a la tormenta benefactora a través de las danzas con serpientes cascabel vivas llevadas en las bocas de los designados por la comunidad para tal fin. Warburg se asombra de esta especie de comunión en la que la serpiente parece obedecer a quien la manipula:

> En este pueblo, los danzantes y los animales entablan una conexión mágica. Lo sorprendente es que los indios han aprendido a dominar, sin hacer uso de la fuerza, al más peligroso de los animales, la serpiente de cascabel, que de esta manera participa voluntariamente, o al menos sin demostrar sus cualidades de animal carnívoro en estas ceremonias que duran varios días, y que si estuvieran bajo la responsabilidad de algún europeo, seguramente culminarían en una catástrofe. (Warburg, 2004: 45)

A través del ritual se constriñe a las serpientes a que funcionen como mediadoras entre la comunidad y la naturaleza. Pero la elección de la serpiente cascabel como símbolo, como conexión entre la naturaleza y el hombre, contiene una carga de significados aún más dramática. Este animal ha sido postulado a lo largo de la historia y de múltiples culturas como la quintaescencia del terror a la naturaleza. La serpiente es descripta por Warburg como el más aterrador de los animales. En efecto –dice Ulrich- ningún ser parece poseer, sea real o imaginario, tanto 'potencial fóbico' (Warburg, 2004: 91*)*.

> Warburg sitúa el origen del pensar y del actuar simbólico justo en aquel punto donde […] la especificidad del zôon simbolikón está más en peligro: donde el miedo animalesco y primordial alimenta un esquema rígido del tipo estímulo-respuesta. Pero justo ahí donde la simbolización parece más difícil, o más bien imposible, aparece como indispensable. Aquel que logra reducir la cualidad fóbica de la serpiente a favor de su cualidad simbólica, logra regatearle al miedo un espacio para el pensamiento. (Warburg, 2004: 91)

A la vez poción y remedio, enfermedad y terapia, la serpiente muestra cómo la angustia hace nacer los símbolos para alcanzar así la templanza y el desapego que los griegos

[5] Símbolos que aparecen una y otra vez en Benjamin.

llamaron *sophrosyne,* y que los psiquiatras de Bellevue saludaron con el nombre de salud mental. El fin de la expresión simbólica no es meramente estético, ésta expresa y libera la tensión producida por la tragedia de la existencia humana. La polaridad warburgriana está aquí presente: pathos– formel, terror y apaciguamiento.

La magia, el arte y la ciencia componen para Warburg el espectro de producción simbólica que va desde el polo pulsional al polo racional. En la magia los hombres se mimetizan con la naturaleza a través del símbolo invocando su favor. En la ciencia los hombres se distancian de ella a través de símbolos conceptuales, con el fin ahora de *dominarla*. Del lado de la ciencia se acrecienta la distancia entre los hombres y su entorno. Entre los dos extremos polares se constituye para Warburg el *espacio del pensamiento* (Denkraum)**.** El peligro de mantenerse en cualquiera de los extremos es el de provocar la destrucción de ese espacio.

El terror al rayo será canalizado por la ciencia de forma tecnológica en la creación de un artificio como el pararrayos. La tensión sigue manifiesta en el occidente civilizado aunque éste haya querido eliminarla. Sobre la cabeza del *Tío Sam* la serpiente hace su aparición en el tendido eléctrico. Hacia el final de la conferencia aparece una foto tomada por Warburg en las calles de San Francisco:

> Al conquistador del culto a la serpiente y del miedo a la tormenta, al heredero de los nativos y de los buscadores de oro que desplazaron al indígena: el Tío Sam. Lleno de orgullo y con su sombrero de copa, ambula por la calle frente a la ondulada imitación de un edificio antiguo mientras que por encima de su sombrero se extiende el cable eléctrico. Mediante esta serpiente de cobre, Edison ha despojado del rayo a la naturaleza (Warburg, 2004: 65).

La modernidad, de la mano de la ciencia y la tecnología ha tratado de eliminar el polo patético pulsional de la vida. Se ha "creado una cultura que aniquila el paganismo" (Warburg, 2004: 66). La distancia del hombre con su entorno es cada vez mayor. Estamos ante la destrucción de la experiencia de mundo: "El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz" (Warburg, 2004: 66).

Cómo actualizar esa polaridad dialéctica que no tiene una instancia de superación, que es tragedia (en sentido nietzscheano), es la apuesta**.** Podríamos preguntarnos qué papel podría llegar a tener el arte en esta empresa. El arte se encuentra a medio camino entre la magia y la lógica:

> Donde no se cree de verdad en la mágica vitalidad de la imagen y sin embargo aún se es prisionero de ella; donde el símbolo es acogido como signo y sin embargo permanece vivo como imagen; donde la excitación psíquica mantenida despierta

> por estas dos polaridades no alcanza, por la riqueza de significado de la metáfora, una intensidad tal que se descargue en acción, y es desatada por el análisis del pensamiento a tal grado que se sublima en conceptos […] La creación […] y el placer artístico […] se alimentan ambos –así lo señala Warburg- de las energías más oscuras de la vida humana, y permanecen prisioneros y amenazados también donde parece producirse un equilibrio provisional (Warburg, 2004: 112).

Aparece el arte aquí como un "ni magia ni ciencia", en este "ni esto ni aquello" se percibe cierto sabor pesimista: la imagen artística no descarga en acción y sublima en conceptos. Sin embargo, hay que tener cuidado, estas no son palabras de Warburg, sino de Edgar Wind, amigo de Warburg. Sin dudas, el arte se encuentra entre la magia y la ciencia para el viejo historiador alemán, pero toda su obra nos dice que él tenía una tremenda confianza en las imágenes como fuerzas que actúan en favor de la vida manteniendo la tensión polar entre ciencia y magia. Las imágenes para Warburg deben poder ayudarnos según las necesidades de cada presente a no caer ni en el polo de disolución mágica en el que somos uno con el mundo, ni en el polo de distanciamiento científico que nos hace extraños en el mundo al romper el vínculo. Warburg llamó a esta función, *función polar anticaótica*. Caer en cualquiera de los polos nos conduciría al caos anulando el *espacio del pensamiento*.

a) Apéndice a Warburg: una posible actualización del espacio del pensamiento. La función arte-tecnología: Benjamin y Flusser

Pensemos ahora en la relación arte y tecnología en la ligazón que se ha desarrollado en las últimas décadas. Pudiéramos reconfigurar y complejizar el *espacio del pensamiento* que propone Warburg. De un lado tenemos la magia, del otro la ciencia, en medio podríamos colocar arte y tecnología. La tecnología más cercana a la ciencia, el arte más cercano a la magia. Los dos extremos coinciden en un punto: no modifican ni transforman el vínculo entre nosotros y el mundo. La magia otorga todo el poder al mundo, la ciencia todo el poder al hombre. En cambio, arte y técnica son procesos de transformación. El arte, entendido como *poiesis*, hace pasar del no ser al ser: inventa nuevas reglas para crear nuevos mundos. La técnica o tecnología transforma a partir del mundo que está con las reglas de la ciencia, no hay pasaje del no ser al ser, sino del ser al ser. Para decirlo de otra manera: la tecnología implementa reglas reproductivas del orden existente, el arte inventa reglas que subvierten el sentido del orden existente. Esto en términos descabelladamente generales, un estudio profundo debiera recabar sobre las transformaciones históricas de las funciones de ambos fenómenos. Pero le demos un pequeño crédito a este esquema para, a partir de él, pensar *la función* arte-tecnología en la contemporaneidad. Es interesante pensar aquí la función, tal como lo señala Kozac en su introducción a la publicación española de algunos de los escritos de Flusser, como aquello que cambia el sentido de aquellos elementos que ella pone en juego.

Ahora bien, debemos pensar la relación del arte y la tecnología entre sí. Aquí tenemos dos variantes canónicas. Como vimos, Benjamin pensó que el uso de la reproductibilidad técnica transformaría el sentido del arte cambiando su función cultual por una política. Esto se daría gracias a la "democratización" de las obras que posibilitaría, en fin, la "intervención" del antiguo espectador en el proceso creativo. La obra de arte dejaría de ser así un objeto de culto (creador de mundos paralelos) para convertirse en una herramienta para transformar efectivamente el mundo existente. Es decir, aquí el arte es jalonado por la técnica para inventar nuevas reglas, sí, pero que transformen el mundo ya existente. Lo que no advirtió Benjamin es que aquí la función de la técnica también cambiaba jalonada por el arte. La técnica por sí no tiene la función de trastocar o transformar las reglas que regulan el orden existente, todo lo contrario, ellas están puestas en función de reproducirlo. Esto era bien sabido por Flusser, el uso del aparato técnico en el arte hace del artista un funcionario, es decir, una función más dentro del aparato reproductivo de reglas bien determinadas. El artista deviene engranaje del aparato, abandonando su función creativa. Esto pareciera terrible, nos presenta un panorama descarnado y siniestro. Sin embargo, también Flusser consideró la posibilidad del verdadero artista hoy: aquel que pueda pervertir el sentido de la técnica trastocando sus reglas y así ir en contra del sistema que él hace funcionar. Foucault tiene al respecto una hermosa cita que nos dice algo muy parecido pero respecto de la genealogía nietzscheana:

> El gran juego de la historia, es quién se amparará de las reglas, quién ocupará la plaza de aquellos que las utilizan, quién se disfrazará para pervertirlas, utilizarlas a contrapelo, y utilizarlas contra aquellos que las habían impuesto; quién, introduciéndose en el complejo aparato, lo hará funcionar de tal modo que los dominadores se encontrarán dominados por sus propias reglas (Foucault, 1992: 18).

Así, el hacker puede presentársenos como el nuevo artista revolucionario, como aquel que se ampara de las reglas y las utiliza a contrapelo para pervertir el sentido reproductivo de los aparatos que hacen funcionar el orden de lo establecido. En consonancia con la cita foucaultiana y con todo lo que venimos diciendo en relación a cómo el arte puede cambiar la naturaleza de la técnica, podemos leer lo siguiente en el *A Hacker Manifiesto* escrito por McKenzie Wark:

> No importa qué código descifremos, lenguaje de programación, lenguaje poético, matemático o musical, curvas o colores, creamos la posibilidad de que algo nuevo penetre en el mundo […] En el arte, en la ciencia, en la filosofía y la cultura, en toda producción de conocimiento en la que puedan transmitirse datos, en la que pueda extraerse información de ellos y a partir de dicha información se generen nuevas posibilidades para nuestro mundo, habrá hackers convirtiendo en novedad lo ya existente. (McKencie Wark citado en Tribe, M. y Reena, 2009, p. 17).

Chiapas: el caso estético – técnico – político de los zapatistas y de electronic disturbance theather.

Pero no sólo el hacker, innumerables artistas de nuestro contexto latinoamericano aúnan la fuerza subversiva del arte con la capacidad transformadora efectiva de la tecnología. Tal es el caso de la acción de la conocida obra del grupo *Electronic Disturbance Theater* titulada *Zapatista Tactical FloodNet* que en el año 1998 iniciaron una especie de guerra informática en contra del gobierno mexicano, el pentágono, la Bolsa de México, y otros centros de poder hegemónico, en protesta por una masacre perpetrada en contra de los campesinos de Chiapas. La acción no sólo vincula arte y tecnología por los dispositivos utilizados, sino que involucra una dimensión eminentemente política a la vez que convoca a los usurarios internautas de todas partes del mundo a participar activamente. EDT utiliza la red y el correo electrónico para invitar a los activistas a descargar un *applet* de Java llamado FloodNet. Este dispositivo inventado por el grupo de artistas lo que hace es abrir constantemente subsecciones no existentes de las páginas a las que dirige el ataque. Se pidió específicamente que los nombres introducidos para las subsecciones inventadas sean las de los zapatistas muertos en manos del ejército mexicano y los paramilitares. De esta manera cuando los usuarios desprevenidos abrían la subsección que llevaba por título un nombre del zapatista muerto aparecía "error" en la página. Este grupo, con un grado importante de hackismo, lograba así "devolverle los muertos" a sus asesinos, evidenciando la brutalidad de un sistema que en verdad no tolera ni la diversidad ni la autonomía de las comunidades. Esta es la manera en que los zapatistas junto a *Electronic Disturbance Theater* tienen de abrir el "espacio del pensamiento". Ellos combinan arte y tecnología de modo tal que pueden mostrar del mundo sus fisuras a la vez que logran manipular y transformar los aparatos que quieren reproducir sin cuestionamientos un orden establecido.

En una entrevista, Ricardo Domínguez, miembro de EDT, responde a la pregunta por la experiencia de *Electronic Disturbance Theater,* con una historia del sub-comandante Marcos. Con ella queremos cerrar, o más bien dejar abierto, el presente trabajo. En esa historia todo lo que venimos diciendo vuelve a resignificarse: magia y técnica vuelven a confundirse, el arte mediando. Pero, algo queda claro, todas las instancias que atraviesan lo que Warburg ha llamado "espacio del pensamiento" –al que debemos procurar siempre su apertura y movimiento–, entre ellas el arte y la tecnología, deben ponerse en función de la vida y la recreación permanente del mundo. La dimensión política que aquí se juega no es menor. Va el relato de Domínguez que, a su vez, presta su voz a Marcos:

> Responderé con una historia del sub-comandante Marcos.
>
> "Hola. Bienvenidos, hermanos y hermanas. Os contaré una pequeña historia": "El Pedrito (tojolabal, dos años y medio, nació en el primer Intergaláctico) juega con un cochecito sin llantas ni carrocería. De hecho, a mí me parece que con lo que juega el Pedrito es un pedazo de esa madera que acá llaman 'de corcho', pero él me ha dicho muy decidido que es un cochecito y que va a Margaritas a traer pasaje.

"Es una mañana gris y fría de enero y estamos de paso en este pueblo que hoy elige a los delegados (un hombre y una mujer) que enviará a la consulta del 21 de marzo. El pueblo está en asamblea cuando un avión del tipo Commander, azul y amarillo, de la Fuerza de Tarea Arcoiris del Ejército, y un helicóptero pinto de la Fuerza Aérea Mexicana, inician una serie de sobrevuelos rasantes sobre la comunidad. La asamblea no se interrumpe, sólo los que hablan aumentan el volumen de la voz. El Pedrito se harta de tener encima suyo las aeronaves artilladas y va, fiero, a buscar un palo dentro de su choza. Con el pedazo de madera sale el Pedrito de su casa y declara enojado que 'lo va a pegar al avión porque mucho molesta'. Yo me sonrío frente a la ingenuidad del niño.

"El avión da una pasada sobre el techo de la champa del Pedrito y él levanta el palo y lo blande con furia frente a la aeronave de guerra. El aeroplano desvía entonces su curso y se aleja rumbo a su base. El Pedrito dice 'Ya está' y vuelve a jugar con su pedazo de corcho, perdón, con su cochecito. La Mar y yo nos miramos en silencio. Despacio nos acercamos al palo que dejó botado el Pedrito y lo levantamos con cuidado. Lo analizo con detalle:

"– Es un palo– digo.

"– Es– dice la Mar.

"Sin decir más lo llevamos. A la salida topamos a Tacho.

"– ¿Y eso?– pregunta señalando el palo que le quitamos al Pedrito.

"– 'Tecnología maya'– responde la Mar.

Intentando repetir los movimientos de Pedrito, golpeo al aire con el palo. Súbitamente el helicóptero se vuelve un buitre de hojalata inútil y el cielo se torna un espacio dorado en el que las nubes flotan como mazapán" (Domínguez, 2002: s/p).

Referencias

Agamben, G. (2007), *Aby Warburg y la ciencia sin nombre* en *La potencia del pensamiento,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Benjamin, W. (2008), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid, Abada Editores.

Binswanger, Ludwig y Aby Warburg (2007), *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Deleuze, G. (1994), *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós.

Derrida, Jacques (1998), *Espectros de Marx. El trabajo de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional,* Madrid Trotta.

Díaz, Paloma, (2010), "Nuevas posiciones críticas de la creación artística digital frente a la realidad tecnológica, social y cultural, en Razón y Palabra", en *Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, núm. 73, disponible en www.razonypalabra.org.mx

Didi-Huberman, G. (2006), *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Dominguez, R. (2002), "Entrevista por Coco Fustes", en *La Ventana. Portal Informativo de la Casa de las Américas,* octubre, disponible en http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=print&sid=567

Dominguez, R. (2008), "Entrevista por Fran Ilich", en *Periféricos,* disponible en http://cibernous.com/perifericos/entrevistas/rdom.html

Flusser, V. (2007), "Arte y Técnica. Sobre arte, aparatos y funcionarios", en *Artefacto*, núm. 6, disponible en www.revista-artefacto.com.ar

Foucault, M. (1992), *Nietzsche, la genealogía, la historia,* en *Microfísica del Poder,* Madrid, La Piqueta.

Kozak, C. (2004), "La conquista del presente. Algunas reflexiones en torno del concepto de simultaneidad en el eje arte/técnica", en *VIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación "Intervenciones en el campo de la comunicación: un debate sobre la construcción de horizontalidades"*, ponencia, 18 septiembre.

Tribe, M. y J. Reena (2009), *Arte y nuevas tecnologías,* Barcelona, Taschen.

Warburg, A. (2003), *Le rituel du serpent,* París, Éditions Mácula.

Warburg, A. (2004), *El ritual de la serpiente,* México, Sexto Piso.

Warburg, A. (2005), *El renacimiento del paganismo. Madrid,* Ed. Alianza.

Warburg, A. (2010), *Atlas Mnemosyne,* Madrid, Akal.

Corporalidades negras en cuerpos blancos. Reflexiones en torno de performances afro en el noroeste argentino

M. Cecilia Espinosa
Antropóloga por la Universidad de Salta
Universidad de Buenos Aires-CONICET
Argentina
ceciliaespinosa@gmail.com

Sofía Cecilia Checa
Universidad Nacional de Salta
Argentina
soficheca@hotmail.com

Resumen: La región del noroeste argentino se presenta como escenario de una creciente presencia de artes performáticas de origen africano y afroamericano. Analizamos los dos grupos performáticos: el colectivo de candombe (arte de origen afrouruguayo) de las ciudades de salta y san salvador de jujuy; así como, agrupaciones de percusión y danza Africana de las ciudades de san miguel de tucumán y salta. Nos propusimos sentir-pensar el "cuerpo performático racializado" desde la perspectiva del "embodiment/corporalidad". Desde la experiencia intersubjetiva e intercorporal en contextos musicales y dancísticos afro, trabajamos cómo inscripciones sensorio/emotivas son productoras de una multiplicidad de sentidos, construyendo a los sujetos-cuerpo como producto y productor histórico-político.

Palabras clave: Corporalidades: corporizaciones: embodiment; reflexividad corporizada; racializado.

*Este artículo originalmente fue publicado en nuestra primera época editorial, en Revista de Humanidades, ISSN 0719-0999, junio de 2013.

Citar este artículo:

Cita sugerida
Espinosa, M. Cecilia y Sofía Cecilia Checa. 2016. "Corporalidades negras en cuerpos blancos. Reflexiones en torno de performances afro en el noroeste argentino", *Humanidades Populares* 7 (9), 58-77.

APA
Téllez Luna, J. C. (2016). Corporalidades negras en cuerpos blancos. Reflexiones en torno de performances afro en el noroeste argentino. *Humanidades Populares, 7* (9), 58-77.

Chicago
Espinosa, M. Cecilia & Sofía Cecilia Checa. "Corporalidades negras en cuerpos blancos. Reflexiones en torno de performances afro en el noroeste argentino". *Humanidades Populares* 7, no. 9 (2016): 58-77.

MLA
Espinosa, M. Cecilia & Sofía Cecilia Checa. "Corporalidades negras en cuerpos blancos. Reflexiones en torno de performances afro en el noroeste argentino". *Humanidades Populares* 7.9 (2016): 58-77.

Harvard
Espinosa, M. C, & Checa, S. C. (2016) "Corporalidades negras en cuerpos blancos. Reflexiones en torno de performances afro en el noroeste argentino", *Humanidades Populares,* 7 (9), pp. 58-77.

Algunas advertencias teórico-metodológicas

> Pensar la intersubjetividad dialécticamente significa que somos seres preobjetivos y reflexivos a la vez; somos 'uno' con el mundo y también escindidos y distanciados, por medio del lenguaje reflexivo, de ese mundo; somos carne y, a la vez, resistencia con ese mundo (Citro, 2009: 82).

Los caminos que guían nuestros devenires investigativos nos llevan a posicionamientos liminares, en el sentido que nos ubican en los espacios de la sospecha de las supuestas certezas racionalistas. En este sentido es que elegimos trabajar con y desde la perspectiva del *embodiment*/*corporalidad* (Citro 2011), aquella que conjuga la corporización o la relación entre el universo de las prácticas con lo representacional de los cuerpos desde un punto de vista semiótico (qué dicen, qué está inscripto –o se está inscribiendo- en ellos, qué proponen, qué sentidos los cargan, qué se lee en ellos), con la propuesta fenomenológica de Merleau Ponty que focaliza en la situación de la *corporalidad*, el "ser/estar en el mundo". Se trata de tomar al cuerpo vivido como punto de partida metodológico antes que como objeto de estudio, siendo la experiencia perceptual y los modos de presencia y compromiso con el mundo, los que disparan nuestras reflexiones. Thomas Csordas (Citado en Cito, 2011) habla de *modos somáticos de atención*, es decir, prestar atención con/desde nuestros cuerpos en relación con otros cuerpos, para ver así la construcción intersubjetiva de las corporalidades que se vinculan. Esta perspectiva del *embodiment*/*corporalidad* no deja de tener en cuenta el carácter socialmente construido de los cuerpos, pues en cada contexto cultural los cuerpos son disciplinados, moldeados, adoctrinados (de aquí las diferencias entre las relaciones cuerpomundo); de hecho en la articulación de estas distintas dimensiones (la pre-objetiva y la objetivo/reflexiva) vemos la riqueza de esta mirada. En el contexto que en el que, y desde donde, trabajamos (espacios artísticos-performáticos) nos parece más pertinente utilizar el concepto-síntesis que propone Manuela Rodríguez (2011) de *reflexividad corporizada*, entendido como la corporalidad que involucra intelecto, emoción y sensación:

> Reflexividad corporizada (como una especie de aobjetividad) para pensar ese mecanismo reflexivo que opera en circunstancias extraordinarias, donde lo corporal juega un rol determinante. A diferencia del concepto de 'preobjetividad' de Merleau Ponty, como un vínculo originario del sujeto con el mundo que opera en la vida cotidiana y que será la base de cualquier proceso de objetivación, esta aobjetividad es una instancia que se daría en contextos particulares, como los rituales y artísticos, ya que está propiciada por este espacio 'intermedio' de representación-acción (Rodríguez, M., citado en Citro 2011: 289290).

El abordaje teórico-metodológico por el que optamos nace de nuestro completo involucramiento en las prácticas artístico-performáticas que aquí analizamos, en las cuales participamos activamente con todo nuestro cuerpo/ser. Proponemos nuestros cuerpos como herramienta etnográfica partiendo de las inscripciones sensorio-emotivas (Citro, 2011.) que nos atraviesan y llevan a tomar conciencia de nuestra relación cuerpo-mundo; las dimensiones sensoriales y las emociones sentidas hacen que registremos/objetivemos la situación de la corporalidad, su fuerza, su poder[1], a partir del cual, entre otras cosas, arribamos a nuestras reflexiones. Elegimos así, expresar nuestra investigación desde un abordaje senti-pensado dialogando con indagaciones más distantes y des-personalizadas (entrevistas a actores involucrados y no, observaciones cruzadas, fotografías y audiovisuales, etcétera).

De eso no se habla: la raza en Argentina y en el NOA

La historia escrita por vencedores no pudo hacer callar a los tambores. Divididos[2]

Nuestro trabajo se sitúa en la región del Noroeste Argentino (NOA en adelante), principalmente en la provincia de Salta, donde ambas residimos, pero alcanzando espacios de las provincias de Jujuy y Tucumán. En esta región, como en todo el país, la construcción nacional/regional/local de alteridades[3] se erigió sobre el sostenido (pero exitosísimo) trabajo de una elite social que forjó una identidad donde el "otro racial", sea este africano o afrodescendiente, o sea este indígena, fue borrado de diversas maneras y desde múltiples dispositivos[4]. En el caso específico de las africanidades[5], que es lo que a

[1] Nietzsche habla del sujeto corporizado por su voluntad de poder, viendo en la energía y el placer corporizados un movimiento transformador. (Citro, 2009)

[2] Fragmento de la canción "Huelga de Amores" del disco *La era de la boludez*, de Divididos. Argentina, 1993.

[3] Este concepto llama la atención sobre los procesos de otrificación, racialización y etnicización propios de la construcción de los

Estados Nacionales, que al mismo tiempo configuran los universos de adscripción identitaria, y el paisaje geográfico y humano de cada país, región y provincia. El proceso de racialización es un mecanismo político que surge en un momento histórico determinado y que apunta socialmente a construir alteridad a partir de la idea de que las potecialidades grupales estaría predeterminadas por diferencias congénitas en el interior de la especie humana, (Segato, 2007).

[4] Para Rita Segato se trató de una "voluntad política deliberada". Esta "voluntad política" de hibridación cultural se manifestó en un patrullamiento que, antes de ser político, fue cultural y recurrió alternativamente a modos formales e informales de persuasión, intimidación, distorsión, sarcasmo y hasta exterminio para que ninguna diferencia pudiese amenazar la faz del cuidadosamente construido colectivo "argentino".(Segato, 2007)

nosotras nos interesa en particular, una serie de mecanismos genocidas discursivo/administrativos construyeron su desaparición al punto de marcarla física y demográficamente (Geler, 2006; Segato, 2007). Esto está directamente asociado a que en Argentina la "raza" es esa cosa evanescente, difusa, que no se sabe cómo nombrar; es una invención de la colonialidad que se inscribe en los cuerpos cual signo de la historia, razón por la cual se lee diferente en cada lugar. En el NOA, como en toda Argentina, el aparato disciplinario socializador nos lleva a elegir tratar de matar al negro (genético o histórico) que llevamos dentro. Así, la propia africanidad no existe dentro del horizonte de posibilidades de la argentinidad, y mucho menos de la salteñidad, pues esa imagen de "Salta la linda" que se invoca y evoca, está erigida alrededor de imaginarios coloniales, modernidades occidentales, héroes gauchos e incas imperiales. Sin embargo, y a pesar del empeño en la negación histórica e identitaria de las presencias africanas en el espacio local, no podemos dejar de tener en cuenta datos que nos resultan sumamente relevantes y que nos permiten (re)construir aquel hilo de memoria bloqueado: por un lado, las cifras de los últimos censos que consideraban a la población africana y afrodescendiente, de 1778 y 1810 (antes del censo de 2010) en el espacio del NOA y que nos dicen que en el siglo XIX casi la mitad de la población era de descendencia afro[6]. En segundo lugar, relatos literarios, históricos y archivos judiciales que dan cuenta de estas presencias y, a su vez, son operativos a la invención de la desaparición de este sector[7]. En tercer lugar, las investigaciones históricas (aunque escasas y poco profundas) hablan de la presencia de

---

[5] Fernando Ortiz (citado en Ferreira Makl, 2008) propone el término de "africanía", entendida como la reconstitución de la memoria que tuvo lugar en América a partir de recuerdos de africanidad. Las continuidades locales del legado afro incluyen formas culturales africanas específicas, por eso Ferreira Makl enfatiza en hablar de "africanidades" en plural, pues "esta proposición implica reconocer simultáneamente tanto los aspectos de la unidad como los de diversidad en los legados africanos" (238). Así, se ve a las africanidades como productos de procesos locales que se encuentran inmersos en una historia de resistencia y dominación peculiar a cada grupo situado; de esta forma, las relaciones racializadas han de ser comprendidas en los términos de cada peculiaridad.

[6] No es un dato menor que en la época de la colonia, la Provincia de Tucumán –que comprendía a las actuales Salta, Jujuy y a su homónima- era ruta de esclavos hacia las minas de Potosí, Bolivia. Los censos de 1778 y 1810 sostienen que la región del Tucumán (que abarcaba el NOA) tenía un 44% de población de origen africano. (Segato, 2007). Más allá que los métodos estadísticos no sean de lo más confiables a la hora de pensar en indicadores demográficos (basta pensar en cómo operó la inclusión de los sectores afro en el CENSO 2010, incluyendo la pregunta en poblados especiales que excluían ciudades principales), suele ser una de las fuentes más utilizadas para indagar acerca de la población, además de ser la que está legitimada oficialmente. Estos dispositivos estadísticos son, entre otras cosas, unos de los más eficaces a la hora de pensar la desaparición demográfica de los sectores afro a nivel nacional, regional y local.

[7] En 1901, Bernardo Frías, uno de los referentes de la salteñidad, en su relato sobre la historia del General Güemes y la independencia argentina, dedica unos apartados a los esclavos y mulatos respecto a los cuales no niega su presencia, sino que presta una atención de lo más pormenorizada sobre las cualidades de dicho grupo (situándolos dentro de lo que él califica como grupos de la "plebe" o "canalla", en oposición y por debajo de la escala social de "la gente decente"), pero cuyas presencias sitúa en el pasado. Negros y mulatos, esclavos y libres aparecen como personajes de la historia remota. Hoy, en Salta, la memoria colectiva hegemónica local expresada en el sentido común afirma que en la provincia no hay ni hubo negros. Por su parte, Checa (2010) ha realizado una indagación en actas judiciales en archivos salteños que sugieren lo contrario.

afrodescendientes en las filas independentistas de "los infernales" de Güemes (Mata, 2010). En cuarto lugar, y tal vez a raíz del contexto global que reivindica a nivel internacional a los sectores afro y su visibilización (López, 2009), la presencia de personas que se autodefinen como afrodescendientes y, además, ofrecen relatos de sus historias familiares en las cuales aún opera activamente la "construcción de la desaparición afrodescendiente"[8]. Y, por último, las memorias orales en los casos de Salta y Jujuy que hablan de los "Barrio Tambor" y "Barrio Mondongo" que hoy se ubicarían en las zonas marginales de las ciudades.[9]

Teniendo en cuenta lo mencionado respecto de la construcción de racialidad nacional, regional y local, a partir de la cual "raza" no existe en este imaginario, no es raro ver que a pesar de estos indicadores que dan cuenta de un pasado y presente afro en el espacio social del NOA, casi[10] no ha habido políticas afirmativas de sensibilización sobre esta problemática, ni desde sectores gubernamentales, como no gubernamentales, y tampoco existen grupos civiles activistas. Pero por suerte, la Nación/Región/Provincia no es una realidad clausurada, sino un espacio dinámico y constante de deliberación y fragmentación histórica.

El arte visibiliza la pluralidad de existencias que se encuentran y desencuentran en el escenario de la contemporaneidad, mostrándose como una posibilidad narrativa de la diversidad y la complejidad tanto presente como pasada. En este sentido, los colectivos artísticos con los que trabajamos se construyen, aunque de modo informal y espontáneo, como espacios de memorias (contra hegemónicas) desde los cuales se cuestiona la invención de La Historia[11] en la cual "los negros" no tienen lugar, por más que se trate de prácticas, aunque apropiadas por actores locales, que hablen de africanidades foráneas. Esta investigación, al situarse en la práctica de artes performáticas africanas en el NOA, trabaja con expresiones de experiencias subalternizadas, y así, apuesta a la reafirmación identitaria a partir de una "decolonialidad estética"[12] (Mignolo, 2009) ejercitando *estéticas*

---

[8] Como sostiene Geler (2006), al interior de los grupos descendientes de africanos, si era posible (más que nada fenotípicamente), se construía el olvido (en la negación misma de su africanidad) de esa raíz, y directamente no se transmitía a la generación siguiente (por el "estigma" de "ser negro"): *"Nooo, no me quiere dar las fotos, dice que me voy a burlar. Entonces claro, para ellos decir que uno es afrodescendiente era burlarse, entonces lo ideal era esconderlo"*. Fragmento de una entrevista realizada por Sofia Checa (2010) a un autoidentificado como afrosalteño, quien hace referencia a su indagación familiar.

[9] Dato no menor, cuyo trabajo será profundizado en futuras investigaciones.

[10] En 2011 el INADI, delegación Salta, decidió comenzar a trabajar con el "programa afrodescendientes" de Nación, sin ninguna acción concreta. En Septiembre de 2012, y bajo de la articulación de Espinosa, esta entidad apoyó y gestionó el espacio para la realización de un taller traído por la Secretaría de Cultura de la Nación, "Cartografía Socio-histórica de la Afrodescendencia en Argentina".

[11] Acá Historia (con mayúscula) hace referencia a lo que se plasmó como proyecto hegemónico, y que se traduce en su percepción de unicidad, aunque se ubica dentro de la multiplicidad de historias y memorias. Esto deja entrever, implícitamente, las relaciones de poder que operan en dichas construcciones.

[12] Significa poner en tela de juicio la noción misma de 'estética' en tanto proceso natural y considerarla como una herencia (que ha sido asumida) de prácticas, técnicas y nociones construidas por la modernidad europea occidental. Al visualizar el campo de las artes latinoamericanas como una proyección de valores de universalidad y superioridad importados desde el considerado 'mundo civilizado' hace que miremos de otra forma aquello que a lo largo de la historia ha sido excluido, negado y subvalorado, en tanto fue posicionado

de la re-existencia en tanto, como sugiere Albán Achinte (2009), formas de confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta hoy ha inferiorizado y silenciado la existencia de comunidades afrodescendientes. Las estéticas de la re-existencia apuntan a descentrar las lógicas establecidas para buscar dignificar lo diferente, las artes otras y, así, las memorias otras.

Tomando cuerpo(s)

> El padre del padre del tamborero le está contando a su nieto la historia de aquel tambor, como le contó su padre y su abuelo, que dicen le había contado a él su hermano mayor.
>
> La historia que es larga, y a veces es triste, resiste si se
>
> descarga en cada generación; la historia que no se cuenta en palabras
>
> tampoco voy a contarla yo en esta canción, para eso escuchen tocar al tamborero.
>
> Jorge Drexler (2001) [13]

En este escrito trabajaremos el cuerpo performático racializado[14] desde y sobre los cuerpos individuales y colectivos experimentados, construidos y trasmitidos en y por dos prácticas artísticas en el NOA: el candombe, y la percusión y danza africana.

Cuando hablamos de *performance* tomamos tanto su dimensión "semiótica" como su costado "experiencial y espontáneo", y la pensamos, por un lado, como lenguaje estéticos desde un punto de vista simbólico y representacional y, por otro, desde el plano de las sensaciones y la emotividad que produce (Turner, 1992). Silvia Citro (2009) dice que las performances son conductas que pueden ser guardadas, transmitidas, manipuladas y transformadas, y en relación con estos procesos toma la idea de Taylor que las caracteriza como repertorios de memorias corporizadas expresadas en gestos, palabras, movimientos, cantos, danzas, viéndolas como medios de aprender y transmitir saberes, memorias,

como perteneciente a culturas 'subalternas', incapaces de producir 'arte'. Desde la 'decolonialidad de la estética', entonces, discuto la idea que encasilla al arte en tanto serio, académico, universal, erudito, culto, de alto nivel, complejo, difícil y abstracto (el 'arte europeo' o que responda a sus cánones), que desde esta perspectiva clasifica a expresiones artísticas otras como 'primitivas, simples o carentes de valor estético'. En este sentido aquí propongo generar "estéticas decoloniales" (Mignolo, Ibíd.), es decir, procesos cognitivos de descolonialidad del ser y del saber.

[13] Fragmento de la canción "Tamborero", del disco *Sea*.

[14] Atendiendo a la construcción de racialidad específica de cada espacio/tiempo propuesta por Rita Segato, a la que ya mencionamos anteriormente.

sentidos identitarios.[15] Concebimos que los *performance* se muestran como constitutivas de la experiencia social de los actores, y éstos como responsables directos de las particularidades y espontaneidades de las mismas. Dicho de otra manera, una *performance* tiene una forma distintiva, que la hace única, pero a su vez es un espacio dinámico abierto a la capacidad transformadora de los sujetos activos que la actualizan constantemente. Otra dimensión de lo performático que nos interesa resaltar es la propuesta por Mijaíl Bajtín (1994) quien enfatiza en la "resistencia político-cultural" que ciertas performances promueven, posicionándose como contra-discursos y contra-experimentaciones en el marco de las culturas hegemónicas.[16]

Cuando hablamos de cuerpos individuales nos referimos a las percepciones y expresiones que construyen la corporalidad desde lo gestual/expresivo, el movimiento y la disposición del cuerpo en el espacio/tiempo, las experiencias de dolor/cansancio/placer/emotividad, hasta las vestimentas y accesorios que envuelven a los cuerpos. En cambio, cuando decimos cuerpos colectivos estamos pensando en la intersubjetividad dada a partir de las dinámicas grupales por las cuales todas y cada una de las corporalidades y corporizaciones individuales se articulan en un entramado de relaciones que las hace ver y ser vividas como un todo, guiado por una búsqueda común. En el caso de los grupos candomberos con los que trabajamos, ese "cuerpo colectivo" que se traduce en "comparsa" está compuesto (casi) solamente por los tamborileros (pues ninguno de los tres grupos tiene un "cuerpo de baile" estable, como es lo corriente en las comparsas tradicionales), aunque sí se trabajará sobre "personajes" que alimentan a la danza y participan de la comparsa. En cambio, los grupos de percusión y danza africana del NOA, si cuentan con percusionistas y con bailarinas[17].

---

[15] *"Las performances son vistas como prácticas constitutivas de la experiencia social de los actores; no son meramente representativas de la identidad de un grupo social sino que también contribuyen a construirla"* (Citro, 2009: 35).

[16] *"Pueden convertirse en un medio para producir exclusiones e inclusiones sociales, actualizar y legitimar ciertas narrativas míticas o históricas fundacionales y deslegitimar o suprimir otras, para imaginar o crear otras experiencias posibles."* (Citro, 2009: 35).

[17] En el caso salteño, solo dos bailarines participaron en los ensayos del cuerpo de danza africana en aproximadamente tres ocasiones. En ambos casos esta participación surgió luego de los talleres intensivos de danza dictados por maestras de Córdoba y Tucumán. Hasta el momento no se han sumado más hombres. [45] poeta africano

Sincronía, un latir conjunto

> Cuando el Tambor comenzó a tocar el Tambor, los que estaban muertos desde hacía años, vinieron para ser testigos de cómo el Tambor tocaba el Tambor Amos Totuola[45]

El candombe que se practica en el noa (y el que más se ha difundido en el país) es un arte de origen afrouruguayo que nace en contexto de esclavitud.[18] Su historia en el NOA es bastante reciente, pues no cuenta con más de seis años, habiendo dos comparsas en la ciudad de Salta ("Copetallama", la más antigua, y "Candombe Atalachurti", con tres años y medio), una en San Salvador de Jujuy ("Piel de Mondongo", desde hace dos años) y en Tucumán habría una en formación.

Los grupos de percusión y danza africana conformados en el NOA se nutren de los Ritmos Tradicionales Africanos prevenientes del África Occidental, los cuales tienen sus orígenes en las diferentes etnias de la región. Este género performático no occidental[19] tiene una presencia de aproximadamente diez años en el NOA, pero la conformación de grupos de percusión y danza africana es reciente, pues se remonta a unos tres años en San Miguel de Tucumán (Chakau Chakanam ,Tambores de África; Oxumare y el Ballet Bembé Guine) y menos de un año en Salta.[20] Al igual que en África estos ritmos se interpretan en el NOA con tres tambores (dumdum,conjunto de doundoumba; kenkeni y sangban, que pueden tocarse juntos o por separado-, djembé, y djembé folá, o solista) que dialogan con la danza[21]. De manera similar sucede con el candombe, conformado percusivamente por tres tamboriles (chico, repique y piano) que cumplen un rol rítmico particular, y tienen una voz distintiva, y cuando estas voces se conjugan buscan construir un canto particular, canto

---

[18] Además del candombe afro-uruguayo, hay diferentes tipos de candombes según su espacio de origen; el candombe afro-porteño (o guariló), candombe litoraleño, candombe afro-paraguayo (o kamba kuá), etcétera. Las diferencias no sólo se dan en sus estilos rítmicos, sino también en los tipos de tambores que se usan, los toques, las danzas, los personajes asociados a este, etcétera. A su vez hay diversos estilos de candombe al interior de cada división.

[19] (Citro, Aschieri, P. y Mennelli, 2011). Silvia Citro define los géneros performáticos "[…] como tipos más o menos estables de actuaciones que pueden deducirse de los comportamientos individuales y que combinan, en diferentes proporciones, recursos kinésicos, musicales y discursivos, pero también visuales e incluso gustativos u olfativos, según los casos. Estos tipos de caracterizan por poseer un conjunto de rasgos estilísticos identificables, una estructuración más o menos definida y una serie de inscripciones sensorio-emotivas y significaciones prototípicas asociadas" (Citro, 2011; 112)

[20] Esta última por su formación reciente aún no tiene nombre y está sumamente influenciada por las experiencias performáticas de las agrupaciones tucumanas y cordobesas.

[21] Algunos continúan siendo realizados a la manera tradicional, es decir, los momentos en que se llevan a cabo están íntima y exclusivamente ligados a eventos rituales/ceremoniales, festividades, elementos de la naturaleza y actividades cotidianas. En la actualidad muchos de estos ritmos si bien mantienen elementos tradicionales imprescindibles, ya que son los que les otorgan sentido, su práctica ha dejado de ser exclusiva, incorporando otros elementos, variantes que se dan en razón de la zona y el grupo social que los practica.

que se diferencia de comparsa a comparsa, aunque siempre respeta una estructura estilística del candombe que se elige y/o aprende a tocar.[22]

En ambos *performance*, más allá de las particularidades, la dinámica de los toques tiene algo en común y que se asocia a que la "charla entre tamboriles" logre una sincronía que conjugue velocidad rítmica, intensidad y volumen; en términos nativos del candombe sería la búsqueda de que el toque se ponga "salado" o "picante", con el objetivo de llegar a un cierre "bien arriba". En el caso afro surge reiteradamente la idea de la "potencia" y el "tempo" que debe ser compartido entre bailarinas y músicos, como si fuéramos todos una misma cosa, algo vivo que se mueve en respuesta de un determinado lenguaje, de vibraciones, de energías, y esto en razón de la comunicación (por ejemplo, *"el dumdum no debe caer",* es decir, si baja su intensidad o volumen de toque *"todo queda desarmado y ya no hay fuerza")*. Vemos como en esa búsqueda las corporalidades también dan cuenta de una sincronía particular en función al diálogo improvisado (y estructurado a la vez) que se va construyendo en el devenir performático. Los cuerpos individuales tienen sus ritmos y musicalidades también, sus gestos, miradas, expresiones a partir de los cuales se comunican entre sí, se dicen, se proponen, en pos de una construcción común que hace a ese cuerpo colectivo. Uno de los candomberos de Salta nos decía: "Tu cuerpo es una manera de hacer música", y una bailarina de danza afro que reside en Tucumán dijo:[23] "existe una amplia diversidad en las formas de bailar, pero todas ellas están basadas en modelos rítmicos de percusión que tornan una y otra vez hacia la tierra", y esto se ve en el movimiento mismo de los cuerpos, en las búsquedas de cadencias y rebotes, pero también de fuerzas y velocidades que van guiadas por el sonar de los tambores.

El hacer música implica establecer diálogos no verbales en la búsqueda de sincronías**.** Lo que nos dijo un candombero salteño, al preguntarle acerca de cuál creía que era la búsqueda de su comparsa, nos sirve para analizar ambos *performance*: "la sincronía", haciendo referencia a diversas cosas a la vez; por un lado, al trabajo colectivo de grupo que implicaría una sincronización basada en acuerdos, consensos, objetivos comunes, y, a la vez, diferencias y situaciones cambiantes a resolver constantemente; como la búsqueda de un equilibrio. Por otra parte, en referencia al "toque", a cómo en un momento determinado, limitado por la duración de un éste, se busca un diálogo conjunto (musical, es decir, corporal y sonoro) que tiene como base una estructura rítmica, y una cuota improvisatoria que requiere suma atención, pues es en esta articulación donde el fluir de un toque buscar ordenarse en una dinámica de llamadas y respuestas que dan pie a la

[22] Hay tres tipos tradicionales de candombes (a los que desde que el candombe fue declarado "Patrimonio Cultural Inmaterial" por la UNESCO en el 2009, se los llama "candombes madre") asociados a barrios de Montevideo, Uruguay, que condensaban alta población negra. El estilo "Ansina" proveniente del barrio montevideano de Palermo; el estilo "Cuareim", de Barrio Sur, y el estilo "Cordón", de Gaboto. Estos tres tipos marcan una estructura rítmico-musical distintiva que al mismo tiempo, en el viaje espacio temporal del candombe, y en su constante dinámica de desterritorialización–reterritorialización que implica la apropiación de esta expresión por nuevos actores y en nuevos espacios, es transformada y continuamente renovada.

[23] Selva Varela Istueta es una de las principales referentes de la danza tradicional africana en el NOA.

evolución del mismo, y por el cual transmite su energía hacia adentro (tamborileros, bailarines) y hacia fuera (espectadores casuales).

Aquí entran en juego lo espontáneo y lo situacional conjugado con lo que se trabaja concientemente (ya sea en la danza o en el tamborileo), y teniendo en cuenta que estamos hablando de artes performáticas afro, donde se pone el acento en lo colectivo (a diferencia de las artes orientales o varias occidentales), nos resulta pertinente esta idea de sincronía en tanto sensación que atraviesa la construcción grupal, constituyéndose ella en la base sobre la cual se sitúa el diálogo tambor-tambor, tambor-danza, pero siempre, cuerpos-cuerpos que se comunican entre sí, y expresan, proyectándose, de esta forma, por fuera del círculo de quienes producen hacia quienes participan como espectadores. Tal vez esa "magia compartida" o ese "vibrar de los cuerpos que moviliza a través del tambor" que muchos dicen sentir cuando tocan y/o bailan, tenga mucho de "sincronía", o de eso que Turner (1992) define como "communitas" cuando habla de la comunión de vivencias que implican los *modos somáticos de atención* que construyen y participan en y de experiencias intersubjetivas. Según el autor, esta idea se vincula con las experiencias de unidad y compañerismo, y con *dimensiones sensorio emotivas* de una performance que pone en relieve el juego, el arte, la emoción, la alegría, esa *"magia"* y ese *"entregarse al/dejarse llevar por el tambor"* repetido en tantos discursos de los *performers* con los que trabajamos[24].

Distintos escenarios, distintos cuerpos

> Cuando las comparsas llegan marchando por las calles, con sus banderas ondeando, sus bailarines danzando y sus tambores retumbando, se tendría que tener corazón de piedra y oídos de tapia para no emocionarse y regocijarse por ese espectáculo y los siglos de historia que lo producen Reid Andrews (2007)

Resulta importante distinguir los distintos contextos donde se desarrollan los *performance*, pues esto incide sobre los cuerpos individuales y colectivos. En ambos *performance* lo cotidiano se sitúa en los espacios públicos.[25] Y los contextos extracotidianos se asocian a la

[24] Manuela Rodríguez llama "sintonía" lo que a nosotras se nos presentó como "sincronía": "En el momento en que los tambores empiezan a tocar, lo que se genera a nivel 'energía' es muy llamativo: parece que los cuerpos entran en 'sintonía'; ya no se escucha la voz de nadie y, sin embargo, aparecen otros métodos de comunicación corporales que parecen ser 'más efectivos'. Miradas, gestos de aprobación o desaprobación, así como una escucha 'del cuerpo' que es observable en la disposición espacial correcta y en el tono muscular, incluso facial, como índice de presencia y atención" (Rodríguez, M. 2007: 287).

[25] En el caso de los candombes, las calles, en el caso de los grupos afro, peatonales, parques, o en razón de las condiciones climáticas, ya sea frío o lluvia, espacios cerrados o privados. En el caso afro, en oportunidades

espectacularización (recitales, acompañamiento de bandas, fiestas, trueques artísticos/circenses), y a momentos rituales, como desfiles de llamadas en los Encuentros de Candombes, desfiles en corsos barriales de carnaval, llamadas en fechas clave (por ejemplo, los 24 de marzo).

Las corporalidades y corporizaciones varían según estos contextos, y en función de ellos puede suceder que existan "momentos de disfrute", donde lo que se busca es compartir y dialogar desde niveles más íntimos y abiertos a instancias de improvisación, siendo estos espacios los fortalecen y potencian las seguridades corporales tanto individuales como colectivas. De acuerdo a los diversos escenarios también se generan "momentos de preparación para" o "ensayos", donde también se trabaja la comunicación corporal (posicionamientos, técnicas, presiones y resistencias, disposición en el espacio, marchas y movimientos, gestualidad comunicativa, etcétera) que tiende a ser más explícitamente abordada para *performance* extracotidianas (pues se perciben como momentos especiales de manifestación del grupo) y a las que se le suma una cuota de "tensión" (asociada a los "nervios" que representan estas exposiciones grupales no cotidianas) que también se percibe en las corporalidades (cuerpos que tiemblan, manos que titubean, músculos que se tensan, expresiones exageradas con el fin de explicitar cierta interacción musical, miradas que se buscan, etcétera). Y, a su vez, según los distintos escenarios performáticos, también se trabaja sobre la visualidad/imagen que los cuerpos transmitirán. Por ejemplo, en julio del año 2010, la gente de la comparsa más antigua de Salta, "Copetallama", organizó el 1er. Encuentro (inter)Nacional de Candombes[26] en este espacio, momento especial de preparación de las dos comparsas que hasta ese entonces había en el NOA[27], y que se tradujo no sólo en la preparación del toque, sino en el armado de banderas, estandartes, pintura (y diseño de dibujos) sobre los tambores, vestuario y en la convocatoria para un cuerpo de baile eventual para la ocasión. En el caso del desfile de "Copetallama" llamaba la atención el detalle impreso en la espalda de sus "túnicas",[28] que tenía el dibujo de un esclavo rompiendo sus cadenas y la fecha de la abolición de la esclavitud en Uruguay, 1846. Este vestuario fue regalo de una comparsa montevideana cuando el grupo salteño fue a dicha ciudad a tocar antes de la demolición de uno de los últimos conventillos[29] de un barrio negro. Es interesante ver como esta memoria

---

se han realizado clases abiertas y gratuitas en los parques; por lo general en estos espacios abiertos los ensayos suelen devenir en espectáculos espontáneos, y dadas las circunstancias (como la abundancia de público) se pasó la gorra solicitando colaboración para la compra de los tambores.

[26] Dicho Encuentro se realizó los días 9, 10 y 11 de julio de 2010. En él participaron las comparsas: "Tunguelé" desde Salto, Uruguay, "Los Duendes del Parque" y "Tucumpa" desde Córdoba, a las que se sumó gente de "Ctalacandombe" (Bell Ville); "La Cardombe" de Catamarca, "Mwanamkembe", "Lonjas 932" y "La Cuerda" desde La Plata; "La Lunera" de Buenos Aires, y gente de "La Minga", "Kilombo 14" y "El Candombe Vecinal de la Boca" que acompañaron el toque de otras. De Salta "Candombe Atalachurti" y "Copetallama".

[27] "Copetallama" y "Candombe Atalachurti", pues en Jujuy estaba recién empezando a formarse lo que después sería la comparsa "Piel de Mondongo".

[28] Una de las vestimentas típicas del candombe.

[29] Espacios arquitectónicos/sociales que nucleaban, históricamente, a gran parte de la población afrouruguaya, y muy asociados a la práctica del candombe.

afrouruguaya es transportada por los candomberos salteños en sus corporizaciones, trasmitida y, así, resignificada en el espacio local, pues desde este discurso visual se cuestiona el espacio que en la construcción de la historia oficial/memoria colectiva nacional/regional/local se ha dado a minorías étnico-raciales. Se trata de contra-discursos expresados como *memorias corporizadas.*

Para el caso del grupo de danza y percusión africana de Salta la mirada está puesta sobre África, siendo este el modelo a seguir y a partir del cual las corporizaciones son construidas. En ese sentido, las apropiaciones de las vestimentas con las cuales se va a intervenir en contextos extra-cotidianos, más allá del significado cultural y religioso que tradicionalmente tengan ciertas prendas (telas coloridas y con motivos típicos, pañuelos en la cabeza y las caderas, joyas), se dan a partir de los gustos estéticos consensuados previamente y de un imaginario compartido acerca de la belleza africana que, a su vez, es resignificada al imitarse en "cuerpos blancos". Por otro lado, también surge que estas prendas influyen en las corporalidades de las bailarinas, ya que acompañan de manera armónica a los movimientos de la danza afro. Respecto de esto último, una de las integrantes del grupo, luego de bailar con un pañuelo atado a las caderas, hacía referencia a la comodidad que había sentido, animándose a hacer movimientos que jamás había hecho porque no se sentía a gusto.

Otro ejemplo nos lo brinda la comparsa salteña Candombe Atalachurti. El cuerpo de baile de los candombes típicos se nutre de personajes específicos asociados, en casi todos los casos, a las experiencias/historias de la esclavitud en Montevideo, al igual que el tipo de vestimenta de los tamborileros (Carámbula, R, 1995 y Rodríguez, M. 2007). Las comparsas del NOA carecen de cuerpo de baile estable. El mismo se conforma ocasionalmente (para desfiles en Encuentros o Llamadas importantes) y los personajes que participan no responden a los tradicionales personajes que las comparsas de candombe montevideano desfilan en su carnaval, o cuando los hay, sus características tampoco respetan a "lo típico". Sin embargo, resulta interesante llamar la atención sobre "la mamita/curandera", el personaje que acompañó este año al desfile de "Atalachurti" en el Encuentro de Candombes.[30] Cuando se pensó esta representación se hizo referencia a "las curanderas" wichí del monte del Chaco salteño, y se decidió conjugar en una persona (femenina en este caso) lo que representarían los típicos personajes del gramillero y la mama vieja,[31] pero corporizando la historia/experiencia localizada en el NOA, tanto en su vestimenta,

[30] Este Encuentro de Candombes se realizó del 6 al 8 de octubre de 2012 en Concordia, Entre Ríos, y hubo 13 comparsas de todo el país. Aquí acudió sólo una de las comparsas salteñas (Atalachurti) que desfiló por primera vez como comparsa fuera de la provincia. Con ella desfilaron dos tamborileros de "Piel de Mondongo" de Jujuy, quienes acudieron por 1era vez a un Encuentro de Candombes a nivel nacional.

[31] El Gramillero es un viejito de barbas blancas y galera que danza delante de la comparsa, con un movimiento tembleque apoyado en su bastón, y sosteniendo en otra mano "la gramilla", unos yuyitos, que como dice la canción de Heber Píriz, "curan penas del corazón y del alma". Se asocia con la imagen del curandero africano. La Mama Vieja representa a la reina del antiguo candombe colonial, a la vez que al ama de cría negra y a la compañera del gramillero. (Rodríguez, M. 2007).

atuendos típicos, como en su actitud corporal. Por otra parte, la vestimenta y el calzado[32] utilizados por los tamborileros reemplazó los atuendos típicos por otros que, en la reflexión de estos candomberos, equivaldría en parte a las memorias (y presentes) de experiencias subalternizadas en el ámbito andino, asociadas a la relaciones racializadas/interétnicas en el espacio local.

En este punto resulta sugerente la propuesta de Csordas de *Imágenes* (o metáforas) *corporizadas*, pues nos sirve para ver cómo se constituyen culturalmente ciertos imaginarios intersubjetivos, por ejemplo, qué quiere mostrar un grupo y qué expresa, y como llega a esta constitución.[33] Desde esta perspectiva también podemos ver ciertos "signos corporales", por ejemplo, dentro del universo candombero el sangrado en la orina masculina, o el sangrado de las manos, se dan como "ritos de iniciación y paso", y ver huellas de esto en manos lastimadas es un signo de prestigio, lo mismo que la formación de callos en determinados lugares asociados al tipo de tambor que se toca. Algo similar sucede con los signos corporales asociados a la percusión afro, en donde las heridas en las manos hablan de estudio, dedicación, y fuerza durante el toque; o al revés, ciertas lesiones (muy comunes por cierto) como tendinitis o desgarros musculares, suelen leerse como errores técnico-corporales a la hora de tocar, o estados de euforia, en términos nativos "trance" y/o "calentura". Y estas "metáforas corporizadas" también pueden verse en lo que se traduce en el cuerpo y se aprende/transmite de manera sensorial y mimética, ya sea por imitación de la corporalidad de modelos/referentes lejanos (a los que se puede acceder, por ejemplo, vía videos que circulan en internet), o aquellos más cercanos que difunden específicamente ciertas formas corporales. Dentro de los discursos candomberos es muy común escuchar una especie de imperativo adoctrinador: "bajale la mano*!!*", y hace referencia a cómo es la forma correcta de tocar en cuanto a la actitud, el vigor y técnica que debe mostrar la corporalidad candombera. Otro ejemplo nos lo dio uno de los referentes locales de percusión afro en Salta cuando corregía a un aprendiz diciendo: "Estás tocando re duro, pareces un robot! Tenés que sentir los tambores, soltarte, bailar para tocar bien, mirá (muestra y a continuación dice) Los negros en África tocan así!". Ese "sentir

[32] Se utilizaron un tipo de pantalones típicos de la zona andina argentina y boliviana, cuyo tipo de textil es característico de la región. Y las típicas alpargatas con las cintas blancas (que representan cicatrices de latigazos a los esclavos del Uruguay) serán reemplazadas por "uyutas" o "abarcas", un tipo de sandalias de caucho típicas de la zona coya de Noroeste Argentino, Bolivia y Perú.

[33] "La naturaleza de estas imágenes sugiere que el despliegue y la organización de los sentidos y de la sensibilidad son enfáticamente culturales. Esta organización sensorial está favorecida por una socialización en común, en la cual la mimesis juega un rol importante. Aquellos que pertenecen a un mismo grupo social tienden a compartir ciertas 'imágenes corporizadas' porque las han adquirido en ese proceso de aprendizaje 'mimético'." (Rodríguez, M., 2007: 288). En esta cita, Rodríguez refiere al estudio que hizo sobre bailarinas de candombe afro-montevideanas, por lo que hay una gran distancia entre su observación asociada a grupos que viven la práctica de la percusión y danza desde que nacen y en contextos familiares y barriales, que entre para quienes su espacio sociabilizador candombero, o percutivo/dancístico africano, está construido de manera más intermitente y menos cotidiana. Sin embargo, trajimos esta reflexión a colación porque no sólo nos sirve para ver las corporizaciones expresadas en la vestimenta/accesorios, sino también a determinados signos corporales que al interior de los grupos se leen de una manera determinada.

los tambores", a los que continuamente quienes participan de esas prácticas hacen referencia, debe traducirse y mostrarse corporalmente (en las respuestas a las llamadas/cortes del tambor con cuerpo y toque; imitando las formas de tocar, o al agarrar las baquetas, o en la forma de colgarse el tambor, posicionar el cuerpo, moverse, desplazarse de determinada manera). Los espacios de pertenencia que construyen los candombes y los grupos afro se tornan, también, en espacios de socialización, donde se intercambian saberes y experiencias constantemente, tornándose al mismo tiempo en espacios colectivos atravesados por experiencias individuales, que generan pugnas de poder/confrontación de egos.

En el caso del candombe también podemos reflexionar sobre las corporalidades asociadas a los tres tamboriles. Un candombero salteño una vez nos (re)trasmitió una imagen que le había contado un tamborilero de Salto, Uruguay. Dicha metáfora se asocia a la actitud que debía tener, y al rol que cumplía, cada tamboril en función al lenguaje rítmico-musical que se da en el toque conjunto, en donde el tambor piano representaba a la "sabiduría", el tambor repique a la "libertad", y el tambor chico a la "vitalidad". Estas representaciones/personificaciones podrían desplazarse a los tambores base de la percusión africana, donde los dumdum irían a tierra, como el tambor piano, pero cumplirían un rol similar al tambor chico, pues son estos sobre los que se apoya el toque, los djembés base serían "lo vital" y sirven del colchón para el "juego libre" del djembé folá, el tambor solista, que podría equipararse al repique del candombe en su rol/actitud. Y lo interesante es como tanto desde la experimentación misma, como desde la observación, pueden vivirse/leerse estas representaciones tanto en lo gestual/expresivo de los rostros, como en la actitud corporal al tocar. Tal como dice Manuela Rodríguez: *"Cada uno de estos roles implica comportamientos cinéticos específicos; se deben 'in-corporar' movimientos, conductas, posturas corporales, vestimenta y toques musicales. Es decir, encarnar cada 'personaje' envuelve un mundo indiferenciado de sentidos y movimientos, formas y contenidos." (Rodríguez, M., 2007: 285).*

El lado político de las apropiaciones corporales

> Estas prácticas musicales describen un panorama en el cual la música negra forma parte del pasado y del presente, y pertenece a la nación (…), legitimando prácticas muchas veces consideradas extrañas a las tradiciones de la ciudad.
>
> De este modo, un patrimonio cultural negro
>
> puede ser reivindicado como propio por sectores amplios, no necesariamente afrodescendientes o negros.
>
> Ese patrimonio musical (…) trasciende límites étnicos y raciales, permitiendo que sujetos de distinta ascendencia y apariencia física conciban como 'nuestra cultura'
>
> (…) a las prácticas asociadas a los negros M. Eugenia Domínguez (2009)

En su trabajo sobre danza del candombe en cuerpos femeninos afro-montevideanos, Manuela Rodríguez habla de la *resistencia afirmativa* que implica el corporizar prácticas negras en un contexto históricametne opresivo: "En el marco de las comparsas de candombe actuales, las mujeres se reapropian de las danzas y los significados, de sus imágenes racializadas, y las reiteran performáticamente como mecanismo de legitimación de sus cuerpos femeninos negros, como forma de instalar poderes que las hagan ser en un país que las invisibiliza. Ésta es la resistencia afirmativa a la que apunto" (Rodríguez, M., 2007: 292). Lo interesante de esta "resistencia" vista desde el punto de vista artístico-performático en las prácticas/sensaciones/representaciones que exploramos en el NOA, es ver como trascienden al "cuerpo negro", y también trascienden fronteras y tiempos, quebrando límites y proyectándose en el hecho de re-afirmarse en la apropiación misma que de estas corporalidades negras hacen sujetos de cuerpos blancos. Se produce una dinámica de descolocamiento y relocalización. Si pensamos en los *cuerpos como territorios,*[34] podemos leerlos como espacios de memorias en sí mismos (las memorias corporizadas a las que ya hicimos referencias), y como agentes de reproducción de dichas historias y, al mismo tiempo, reivindicaciones. De aquí nuestro posicionamiento como "afroinfluidas"[35] (Echazú, 2011), en el sentido que quienes nos apropiamos de estas

[34] Idea que expresó Rita Segato en una conferencia en la Universidad Nacional de Salta, en septiembre de 2012.

[35] La idea de afro-influencia se puede acercar productivamente a la de "militancias cruzadas" (Echazú, 2011), elaborada para pensar situaciones en las que la lectura social del propio cuerpo de los/as investigadores/as

prácticas e historias (sin ser necesariamente afrodescendientes en términos genéticos) en un contexto nacional/regional/local históricamente racista, estamos "haciendo cuerpo" memorias y demandas de sectores que han sido estigmatizados y subalternizados histórica y socialmente, y que proponen, a su vez, nuevas y otras experiencias de mundo.[36]

De la mano con esto, tomamos la idea de Rodríguez de "política del cuerpo", no sólo considerando el hecho que las corporalidades negras sentidas e inscriptas en los cuerpos blancos hablen y se posicionen como afroinfluidas, y esto es inquietante y político, pues puede ser transformador; sino (recordando palabras Rita Segato)[37] teniendo en cuenta que el contexto donde se dan estas prácticas corporales, performáticas y artísticas, está atravesado por el gozo y la alegría, y trabajar por, y defender los reductos de disfuncionalidad en el marco de esta lógica hegemónica es un acto político; y en ese sentido, dotar de retórica a los espacios de alegría, felicidad y goce, en el mundo donde prima el capital, es político. Desde este punto de vista nos permitimos pensar "lo político" de una manera más amplia, pues existen prácticas y acciones en otros campos de disputa, como el espacio performático donde los cuerpos producen y reproducen significados diversos: "*al ubicarse como espacio intermedio entre lo ritual y lo espectacular, este tipo de performance permite una implicancia del cuerpo mayor, que se transforma en eje de una reflexividad transformadora que desestabiliza los significantes hegemónicos naturalizados*" (Rodríguez, M., citado en Citro, 2009: 297).

no se encuentra en consonancia con la lectura social del cuerpo de los/as sujetos/as de la investigación. Ocurre con blancos/as que estudian personas que se identifican como negros/as, con mujeres que estudian masculinidades, con heterosexuales que investigan los sentidos sociales de la homosexualidad. Y tantas combinaciones posibles, entre las cuales cabe la relación opuesta de los pares que acabamos de nombrar. Así, la afro-influencia como categoría se desprende de esta propuesta conceptual con la finalidad de reivindicar los tránsitos, matices e hibridaciones de la identidad frente a la "materialidad" de los cuerpos que no hablan por sí mismos, sino que son "signos" (Segato, 2007) que moldean un diálogo más amplio […] Desde esta posición nos declaramos "afro-influidas", no identificándonos, en nuestra condición de sujetas, como afro-descendientes, pero sí vinculadas afectivamente, y por diversas vías en nuestras trayectorias individuales y conjuntas, con ideas de negritud, africanidad y estrategias anti-racistas. (Espinosa, C., Greco, L., Ossola, M., Echazú, G., 2012, 2-3.).

[36] "Para alinearse bajo la bandera de los subalterno (o de algún abyecto) es necesario primero reconocerse como tal, lo que no es un movimiento político ni subjetivo menor, que implica llevar al plano de lo público al menos un rasgo que defina –y que defina lo no definible- lo rechazado como legítimo (ser mujer, negra, pobre, entre infinidad de adjetivos disonantes), lo que para muchas mujeres 'triplemente' marginales no es ni una opción ni una elección." (Rodríguez, M., citado en Citro, 2009: 294, 5). Aquí hacemos dialogar a Echazú con Rodríguez, quien estaría marcando la diferencia profunda entre afrodescendencia y afroinfluencia, posicionándolas distinto en el campo real de las diferencias.

[37] En la conferencia previamente mencionada en la Universidad Nacional de Salta.

Referencias

Alban Achinte, Adolfo (2009), "Artistas indígenas y afrocolombianos: Entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia", en Z. Palermo (comp.), *Arte y Estética en la Encrucijada Descolonial,* Argentina. Ediciones del Signo.

Bajtín, Mijaíl (1994), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais,* Buenos Aires, Alianza.

Carámbula, Rubén (1995), *El candombe*, Buenos Aires. Ediciones del Sol.

Checa, Sofía Cecilia (2010), "Afrosalteños. Revolviendo el pasado, re-conociendo el presente", en *Monografía Final*, Argentina, inédito.

Citro, Silvia (2009), *Cuerpos Significantes*. *Travesías de una etnografía diléctica*, Argentina, Editorial Biblos.

Citro, Silvia (2011), *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos.* Editorial Biblos.

Citro, Silvia., Patricia Aschieri y Yanina Menelli, (2011), "El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la Desigualdad Poscolonial", en *Boletín de Antropología*. vol. 25,núm. 42,pp.102-128.

Domínguez, María Eugenia (2009), *Suena el río. Entre tangos, milongas, murgas y candombes. Músicos y géneros rioplatenses en Buenos Aires*, Argentina, Tesis Doctoral.

Echazú, Ana Gretel (2011). "Quando não somos o que nossos corpos representam. Militâncias e pesquisas "cruzadas" nos campos de gênero e raça", en *35° Encontro Anual da ANPOCS*, Caxambu, Minas Gerais del 24 a 28 de octubre.

Espinosa, Cecilia M. y Sofía Cecilia Checa (2011), "Prácticas negras en espacios blancos: Haceres que construyen memorias", en *XIII Jornadas Interescuelas de Historia de la Universidad Nacional de Catamarca*, Ponencia.

Espinosa, M. Cecilia (2011 a), "Artes Negras en Salta, ecos de historias invisibilizadas", en *Actas de las II Jornadas de Estudios Afrolatinoamericanos del GEALA,* Argentina, Ponencia.

Espinosa, M. Cecilia (2011b), *De 'candombe afrouruguayo' a 'candombes (en plural)'. Una aproximación a las artes negras en el espacio salteño*. Argentina, Fondo Nacional de las Artes.

Espinosa, M. Cecilia, Lucrecia Greco, Macarena Ossola y Ana Gretel Echazú (2012) , "Transmitiendo contenidos/Construyendo sentidos sobre afro-descendencia y afroinfluencia a partir de la experiencia corporal", en *1er Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre cuerpos y corporalidades en las culturas*, Ponencia, Argentina, del 1 al 3 de agosto de 2012.

Espinosa, M. Cecilia. (2011), "Fronteras Quebradas: Voces de Candombes Otros", en *Actas del X Congreso Argentino de Antropología Social "La antropología interpelada: Nuevas formaciones político culturales en América Latina",* núm. 46, disponible en http://www.xcaas.org.ar/actas.php

Ferreira Makl, Luis (2008), "Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina", en *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Centro de Estudios Avanzados, Programa de Estudios Africanos, Argentina, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires.

Ferreira, Luis (1999), "Los músicos tambores", en *Las llamadas de tambores: Comunidad e Identidad de los afro-uruguayos*. Tesis de Maestría en Antropología Social, Universidad de Brasilia. Brasilia.

Ferreira, Luis (2002), *Los tambores del candombe*, Montevideo, Colihue Sepé.

Frías, Bernardo (1972), *Historia del Gral. Martín Güemes y de la Provincia de Salta, o sea de la Independencia Argentina,* tomo I, Argentina, Ed. De Palma.

Frigerio, Alejandro (2000), *Cultura Negra en el Cono Sur: representaciones en conflicto*, Argentina, Universidad Católica.

Frigerio, Alejandro y Eva Lamborghini (2009), "El candombe (uruguayo) en Buenos Aires: (Proponiendo) Nuevos Imaginarios urbanos en la ciudad "blanca", en *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 30, pp. 93-118.

Geler, Lea (2006), "Afrodescendientes porteños: homogeneidad y diversidad en la construcción nacional argentina, ayer y hoy", en *Actas del 8º Congreso Argentino de Antropología Social,* Salta, Universidad Nacional de Salta, (formato CD).

Geler, Lea (2006), "Pobres negros! Algunos apuntes sobre la desaparición de los negros argentinos" en *Estado, región y podes local en América Latina, siglos XIX y XX,* Barcelona, García Jordán editora.

López, Laura (2009), *Que América Latina se sincere: Un análisis antropológico de las políticas y poéticas del activismo negro en la fase de las acciones afirmativas y las reparaciones en el Cono Sur*. Tesis de Doctorado, Porto Alegre, UFRGS.

Mata, Sara (2010), "Negros y esclavos en la guerra por la Independencia. Salta 18101821", en *Negros de la Patria*. Mallo, Buenos Aires, Paradigma Indicial.

Mignolo, Walter (2001), "Colonialidad del poder y subalternidad", en I. Rodríguez (ed.) *Convergencia de tiempos: Estudios subalternos/contextos latinoamericanos. Estado, cultura y subalternidad*. Ámsterdam-Atlanta, GA: Rodopi.

Mignolo, Walter (2009), "Prefacio", en Z. Palermo, (comp.), *Arte y Estética en la Encrucijada Descolonial.* Argentina. Ediciones del Signo.

Palermo, Zulma (2009), "Introducción: El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial", en *Arte y Estética en la Encrucijada Descolonial.* Argentina. Ediciones del Signo.

Reid Andrews, George (2007), "Recordando África al inventar Uruguay: sociedades de negros en el carnaval de Montevideo, 1865-1930", en *Revista de Estudios Sociales*, núm. 26.

Rodríguez, Manuela (2007), *Cuerpos femeninos en la danza del candombe montevideano*. Tesina de Licenciatura, Argentina, Inédito.

Segato, Rita (2007), *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*, Prometo.

Segato, Rita (2010), "Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje", en *Revista crítica y emancipación*, año II, núm. 3.

Turner, Víctor (1992), *The anthropology of performance*, Nueva York, Paj Publications.

Biopolíticas conservadoras de la “vida” del “niño por nacer” a las corporalidades femeninas

Andrea Flores
Universidad Nacional de Salta-CONICET
Argentina

Resumen: El objetivo de este escrito es realizar un análisis acerca de las estrategias discursivas y prácticas que llevan a cabo los sectores conservadores-religiosos salteños en relación con la práctica del aborto. Se parte de la exploración de la ‘figura del niño por Nacer’ entendida como un constructo biopolítico que hace posible el despliegue de regulaciones en torno de los cuerpos femeninos, pues esta figura implica necesariamente la producción de la imagen de la madre/entorno borrando así, las diferentes y múltiples posibilidades de existencia de las corporalidades femeninas. Se parte de y se llega a la noción de biopolítica para dar cuenta de dicho ejercicio material de las regulaciones biopolíticas y del momento de elisión de las diversas formas de existencia.

Palabras clave: Aborto; conservadurismo; niño por nacer; biopolítica; corporalidad.

*Este artículo originalmente fue publicado en nuestra primera época editorial, en Revista de Humanidades, ISSN 0719-0999, junio de 2013.

Citar este artículo:

Cita sugerida
Flores, Andrea. 2016. "Biopolíticas conservadoras de la 'vida' del 'niño por nacer' a las corporalidades femeninas", *Humanidades Populares* 7 (9), 78-90.

APA
Flores, A. (2016). Biopolíticas conservadoras de la "vida" del "niño por nacer" a las corporalidades femeninas. *Humanidades Populares, 7* (9), 78-90.

Chicago
Flores, Andrea. "Biopolíticas conservadoras de la 'vida' del 'niño por nacer' a las corporalidades femeninas". *Humanidades Populares* 7, no. 9 (2016): 78-90.

MLA
Flores, Andrea. "Biopolíticas conservadoras de la 'vida' del 'niño por nacer' a las corporalidades femeninas". *Humanidades Populares* 7.9 (2016): 78-90.

Harvard
Flores, A. (2016) "Biopolíticas conservadoras de la 'vida' del 'niño por nacer' a las corporalidades femeninas", *Humanidades Populares, 7* (9), pp. 78-90.

Pienso que si ellos me dieran permiso/ para estar dentro del mundo,/ sería bueno durante todo el día/ que pasara en el País de las Maravillas./ Ellos jamás oirían de mí/ ni una palabra de egoísmo o desprecio/ si tan sólo pudiera encontrar la puerta,/ si tan sólo hubiera nacido. [1]

El feto tal como lo conocemos es un fetiche [2]Petchesky, 1987: 270

Introducción

En el mes de marzo del presente año fue elevado al Concejo Deliberante de la Ciudad de Salta un proyecto en el cual se propone declarar a la misma Ciudad Pro Vida, adoptando como principio rector en todas las políticas públicas municipales garantizar el derecho humano a la vida a todos sus habitantes, desde la concepción y hasta su fin por causas naturales.[3]

No se trata aquí de la expresión aislada de una voluntad individual que se regiría por una conciencia moral, sino de un entramado de diversas estrategias discursivas y prácticas que llevan a cabo los sectores conservadores-religiosos salteños en relación con la práctica del aborto. En este sentido, el objetivo de este escrito es realizar un análisis de dichas estrategias partiendo de la exploración de la figura del '*niño por nacer*' entendida como un constructo biopolítico que hace posible el despliegue de regulaciones en torno de los cuerpos femeninos.

A estos efectos, se plantea un recorrido que se inicia en torno de la figura del '*niño por nacer*' que funciona no en tanto 'categoría nativa', sino como una construcción metodológica, teórica y empírica que se erige –por su densidad de significados y relaciones– como punto de entrada para dar cuenta de procesos políticos contemporáneos. Se describen aquí cuestiones relativas a la institución estatal (nacional y provincial) de la fecha del 'día del niño por nacer' y de las actividades que se realizan en esta ocasión. Asimismo, se analizan los sentidos sobre la

'vida' que se concentran y se superponen en esta figura, dando cuenta también de la importancia de la utilización de la (re)presentación y la imagen de los 'niños por nacer' para poder sostener su existencia.

---

[1] Fragmento del poema "Por el niño no nacido" de Gilbert Keith Chesterton incluido en el Folleto "25 de Marzo: Día del Niño por Nacer", entregado a los asistentes a la Cantata por la Vida que se realizó en el año 2010 en la Ciudad de Salta.

[2] Traducción propia. "*The fetus as we know it is a fetish*"

[3] Proyecto de Ordenanza Municipal elaborado y presentado por el Concejal Aroldo Tonini (Bloque Salta Federal) en el Concejo Deliberante de la Ciudad de Salta.

Este recorrido, que parte de y llega a la noción de biopolítica, intenta dar cuenta del momento en que se evidencia el carácter más productivo de los efectos de las regulaciones biopolíticas: aquel en el que se eluden las multiplicidades de existencia de las corporalidades femeninas para realzar y presentar la figura de la *madre/entorno* como forma de existencia de los cuerpos de las mujeres en tanto co-relato necesario del 'niño por nacer'. Por esto, este trabajo finaliza retomando el potencial analítico de esta noción al interior de las formulaciones foucaultianas.

Sobre la figura del 'niño por nacer': la construcción de la 'vida'

a. De la institución de la fecha

En el año 1998, durante la presidencia de Carlos Saúl Menem, se estableció la fecha del 'día del niño por nacer' en nuestro país – convirtiéndose en pionero de este tipo de declaración–, a partir de la consideración de que: "especialmente en su etapa prenatal, el niño es un ser de extrema fragilidad e indefensión, salvo la natural protección brindada por su madre. [… y] que el derecho a la vida no es una cuestión de ideología, ni de religión, sino una emanación de la naturaleza humana." (Decreto No. 1406)

Cuatro años antes, en 1994, el presidente Menem convocó a la Convención Constituyente (para la reforma constitucional que le permitiría presentarse a la reelección en su cargo) y propuso la incorporación en la Constitución –aunque sin éxito a pesar de las presiones ejercidas– de un artículo que proclamase el derecho a la vida desde la concepción. De acuerdo a Mario Pecheny, por primera vez y "a partir de esta iniciativa, el aborto accede a la agenda política, de toma de decisiones (es decir, antes de acceder a la agenda pública, de deliberación). Los representantes y partidos de la Convención se ven obligados a discutir sobre el tema y a tomar posición" (2005: 4).

Es así que el aborto, a pesar de comenzar a delinearse como consigna desde finales de los años setenta y principios de la década de los años ochenta al interior de los movimientos de mujeres y feministas de Argentina, se enuncia políticamente a partir de su rechazo. En esta misma línea, y como expresa Pecheny, "en la campaña electoral de 1999, el tema del aborto reaparece como anatema, utilizado por el Partido Justicialista."[4] (2005: 5)

Reconocido por el Vaticano por decretar la fecha del día del 'niño por nacer', Menem expresó en el acto de conmemoración llevado a cabo en 1999, que su "gobierno considera que la salvaguarda de tales principios, es esencial para el bien de la humanidad en general y de la nación argentina en particular. Por ello, la misma debe ser considerada una política de Estado" (Menem, 1999).

---

[4] En este contexto eleccionario, Zulema Yoma, esposa de Menem confiesa haber abortado y haber sido acompañada por éste en 1968. A lo que él responde que no la desmiente ni la ratifica, sino que no opina acerca de ese tema.

De la misma manera, en la Provincia de Salta, la fecha es instituida en el año 2005 durante el mandato de Juan Carlos Romero, asumiendo el Poder Ejecutivo Provincial la obligación de "difundir el valor de la vida y sus derechos desde la concepción, coordinando actividades informativas y educativas referidas a los Derechos del Niño por Nacer." (Decreto No. 1.522, Ley No. 7357) Asimismo, la Ley N° 7311 de Sexualidad Responsable –aprobada en agosto de 2004 pero no reglamentada hasta la fecha–[5] establece que son objetivos de la misma *"proteger y promover la vida de las personas desde la concepción, (…) revalorizar el rol del varón y de la mujer, (…) Contribuir a la eliminación de los abortos, concientizando, informando y asesorando a la población en forma permanente y continua acerca de los efectos negativos de las prácticas abortivas que atentan contra la vida"* (Decreto No. 1.522). En este contexto legislativo, es que se llevaron a cabo diversas actividades en el marco de la fecha. En el presente trabajo retomo las realizadas en los años de 2010 a 2012. Asimismo, me referiré a otros eventos fuera de esta fecha específica, que remiten al 'niño por nacer' y a este entramado de estrategias. Se enfatizan aquí aquellos aspectos que permiten analizar los sentidos de la vida que se entrecruzan en la figura del '*niño por nacer*' y sus sentidos sociales.

b. De las actividades realizadas en torno del 'niño por nacer'

Durante esta fecha, se realizaron actividades que tuvieron como significante central la 'figura del *niño por nacer*' y donde la '*vida'* aparece aglutinando diversas estrategias discursivas y prácticas. Una de ellas es la celebración de una misa que se lleva a cabo en la Catedral Basílica (2010 y 2011) o en la Iglesia San Francisco que se sitúa en el centro de la Ciudad (2012). En estas celebraciones, se realiza la bendición de las embarazadas y la entrega de escarpines. Asimismo, se invita a los asistentes a participar luego de la otra actividad: la "Cantata por la Vida" de manera gratuita, donde participan grupos y cantantes, en su mayoría jóvenes y folkloristas; ésta incluye momentos donde organizadores y un sacerdote suben al escenario y realizan una referencia a la fecha, una oración o una bendición. [6] Otra de las actividades que se sumó al momento posterior de la misa en el año 2011, fue una marcha alrededor de la plaza convocada por la Red-Salta. Esta organización es parte de la Red Federal de Familias[7] que se conformaron en 2010 a partir de la discusión

[5] En el año 2010, sólo se reglamentó el artículo N° 6 que refiere a la enseñanza de la Educación Sexual Integral.
[6] Estas actividades estuvieron organizadas por el Oratorio San Felipe Neri, Movimiento ProVida Salta, la Juventud Comprometida, el Centro de Planificación Familiar Natural, la Red de Comunicadores Católicos de Salta, la Librería San Pablo y el Instituto de la Vida y la Familia 'Juan Pablo II' de la Universidad Católica de Salta (UCASAL) y contaron con la declaración de Interés Municipal y de Interés Cultural Provincial por la Secretaría de Cultura de la Provincia. Entre estos grupos existen diferentes maneras de interrelacionarse, participando en actividades conjuntas o compartiendo la membresía de sus integrantes. Estas interrelaciones potencian el alcance de las actividades de estos grupos que operan en una provincia que es caracterizada y construida –a través de discursos legitimados– a partir de la confluencia de la tradición y la religiosidad.
[7] De acuerdo a las palabras de quienes integran la Red Federal: "Formamos una red de instituciones, personas y/o familias, cuya finalidad es la promoción de la vida humana, el matrimonio y la familia, según lo establece su ideario. La red es apartidaria y respetuosa de las personas y convicciones religiosas de sus miembros. Cada

y aprobación de la ley de matrimonio igualitario en julio de ese año, frente a la posibilidad del tratamiento parlamentario de los proyectos que permiten la despenalización y legalización del aborto.

En ese momento de su formación, la Red-Salta realizó diversas actividades: el 28 de noviembre de 2010 llevaron a cabo un "Festival por la vida" en la plaza central de la Ciudad; el 6 de diciembre el abogado Nicolás Lafferriere brindó una conferencia sobre los "Desafíos actuales en torno a la vida y la familia" y el 13 de diciembre se realizó la Jornada "La defensa de la vida y la familia: política de Estado en Salta" con la presencia del Gobernador de la Provincia Juan Manuel Urtubey[8] y la Senadora Liliana Negre de Alonso.[9] En esta última se otorgó un reconocimiento a los Senadores y Diputados Nacionales por Salta, que votaron en su totalidad en 'favor de la familia' (contra la ley de matrimonio igualitario).[76] Asimismo, esta organización ha hecho expreso su apoyo al proyecto de Ordenanza presentado este año para la declarar a Salta Ciudad Pro-Vida.

c. Sobre los sentidos de la vida

De acuerdo a un folleto entregado en el marco del 'día del niño por nacer`, "el 25 de marzo es la festividad de la Anunciación de la concepción del niño Jesús en el vientre de María Santísima, lo que nos recuerda que como todo ser humano y desde la concepción posee la dignidad de persona. El reconocimiento de esta dignidad es la base del orden social" (Folleto, 2010). De cierta manera, esta frase expresa o pone en evidencia los distintos sentidos que se entrecruzan en relación con la 'vida' del 'niño por nacer': el sentido religioso y sagrado que se asienta en esta correlación con el hecho de la concepción del 'niño Jesús' en el vientre de María –lugar donde acontece la vida– y que, además, refiere a la institución de la fecha nueve meses antes del 25 de diciembre, día en que la Religión Católica fija en su calendario el nacimiento de Jesús; un sentido médico que establece su comienzo en el momento de la concepción y un sentido jurídico que iguala esa vida a la de 'todo ser humano' y que por tanto lo hace poseedor de la dignidad de la 'persona'. Bajo esto, se entrecruzan y encuentran su significación social en el hecho que constituyen la base de un orden.

---

institución que la integra, conserva su objeto asociativo, las normas que regulan su actividad, sus autoridades y su patrimonio, sin que la confederación pueda inmiscuirse en ellos" (Red Federal de Familias).

[8] De acuerdo a las palabras de Juan José Mendioroz, "*el gobernador de Salta siendo diputado nacional integró e integra la Acción Mundial de Parlamentarios y Gobernantes por la Vida y la Familia*." (José Durand Mendioroz, 2011a)

[9] La Senadora Nacional por la provincia de San Luis, Liliana Negre de Alonso (miembro fundador y presidenta de Acción Mundial de Parlamentarios y Gobernantes por la Vida y la Familia) tuvo un gran protagonismo durante la discusión por la ley de matrimonio igualitario por convocar asambleas (no vinculantes) en todas las provincias del interior, en la cual los oradores previamente inscriptos/as, podían expresar su opinión y dar argumentos en torno al debate que se llevaba a cabo en el Parlamento Nacional. [76] Senadores: Juan Carlos Romero, Juan Agustín Pérez Alsina y Sonia Margarita Escudero. Diputados: Alfredo Olmedo, Mónica Torfe, Zulema Beatriz Daher, Marcelo Eduardo López Arias, Raúl Walter Wayar, Fernando Yarade.

En tanto constructo biopolítico, la figura del '*niño por nacer'* implica a su vez, no sólo la regulación de la vida, sino la construcción de esa vida que se regula. "No es política, ni ideología: Se trata de la vida." Estas eran las palabras que los grupos de la organización provida RedSalta invitaban a exclamar a aquellos y aquellas que se reunieron a su alrededor en la plaza 9 de julio, luego de la celebración de la misa del día del 'niño por nacer' en 2011. Emulando la práctica del salmo responsorial y/o de la oración de los fieles que se realizan durante el rito cristiano, después de la lectura de un enunciado referido al 'niño por nacer' las personas reunidas repetían dicha frase: "Se trata de la vida". A lo cual cabe la pregunta, ¿pero, de qué vida se trata?

De tal forma, se construye una vida en la que anclan diversos sentidos. Entre ellos, un sentido natural de la vida, que excede toda política e ideología y que emana naturalmente de la biología. A partir de un discurso médico-biológico, se va creando toda una trama discursiva en relación con los inicios y la constitución de la misma, que no depende en absoluto de instancias ajenas a su individualidad, sino que justamente se fundamenta en su carácter y sustancia biológica. Repetida al infinito, la frase de que la 'vida inicia en el momento de la concepción', posee un efecto de sentido que aunada a otras estrategias discursivas y (re)presentacionales, dota de base biológica y científica, y por tanto objetiva, a aquellas construcciones jurídicas y sagradas sobre el sentido de la vida. De esta manera, en el Decálogo de la Vida (Folleto, 2010), se muestra la recuperación de esta enunciación en diversas legislaciones o instituciones que la legitiman: "La vida de las personas comienza desde la concepción (Código Civil, artículo 70). La vida comienza en el preciso instante de la fecundación (Comisión Nacional de Ética Biomédica de Argentina, 30 de septiembre de 1999). El derecho a la vida, desde el mismo momento de la concepción, es un derecho fundamental de la persona humana. (Consejo de Europa, 1979)"

Por otro lado, podemos retomar lo dicho durante esa marcha mencionada alrededor de la plaza, donde, amplificada la voz por un megáfono, se relataron todos los cambios que sufre el embriónfeto a lo largo de los nueve meses del embarazo. Así, se daba cuenta de que "los latidos del corazón empiezan entre los 18 y 25 días (…) el cerebro y todos los sistemas del cuerpo están presentes a las 8 semanas (…) A las 8 semanas si hacemos cosquillas en la nariz del bebé, este moverá la cabeza hacia atrás para alejarse del estímulo" (Durand Mendioroz, 2011). De aquí se sigue que estas enunciaciones médicas se presentan como tales pero ya con una carga de sentido que las excede, y que pertenecen a un plano simbólico.

De la misma manera, el carácter jurídico de la vida, se sostiene en tanto ésta se presenta como derecho. El Decálogo de la Vida, recupera así la afirmación de Juan Pablo II según la cual "el aborto y la eutanasia son crímenes que ninguna ley humana puede pretender legitimar. Leyes de este tipo no sólo crean ninguna obligación de conciencia, sino que, por el contrario, establecen una grave y precisa obligación de oponerse a ellas mediante la objeción de conciencia". Asimismo, señala el carácter jurídico de la 'vida' del 'niño por nacer': "El Niño necesita una protección jurídica antes y después del nacimiento

(Declaración Universal de los Derechos del Hombre). El niño tiene derecho a nacer y a una vida provechosa para la humanidad (Juan Pablo II). Para el derecho constitucional el "ius nascendi" forma parte inseparable del derecho a la vida (Gabriel García Márquez)"

Y también, este derecho se erige como la base del ejercicio de toda vida democrática y ciudadana. En palabras de la Red Salta, "celebramos pues gozosamente los derechos humanos sin olvidarnos del principal de ellos que es la condición del ejercicio de todos los derechos. Sin el derecho a la vida no hay ejercicio de ningún otro derecho" (Durand Mendioroz, 2011).

Es sobre este carácter, medico-biológico y jurídico sobre el cual se asienta la sacralidad de la vida. Aquí lo sacro se relaciona tanto con un sentido religioso, como con la sacralidad de las estructuras sociales, con la idea de la familia como núcleo de la misma y lugar de preservación de un orden social, de roles de género ideales asociados a ésta, es decir, la masculinidad y la femineidad adecuadas e inteligibles socialmente y principalmente de una sexualidad y un cuerpo femenino definido a partir de la (re)producción de la vida.

Estos sentidos a su vez, se legitiman y se sostienen socialmente en relación con la construcción de una identidad salteña asociada a la tradición, a valores morales y a sentimientos de pertenencia nacional. Se afirma que:

> Nuestra tierra salteña lleva orgullosa una bandera, la bandera de la libertad, el coraje de los gauchos… el valor de las mujeres salteñas cimentaron la independencia de la patria. Con esta bandera de libertad e independencia frente al desafío de ahora advertimos que existe en esta tierra bendita un enorme celo por la vida, un enorme celo por la vida de los más pequeños, un enorme celo por la vida de los más indefensos, y es por esto que ahora levantamos con el mismo orgullo que nuestros antepasados levantaron la bandera de la libertad y la independencia, levantamos orgullosos la bandera por la vida y por la familia (Durand Mendioroz, 2011).

De esta manera, se legitima la construcción y la protección de la vida, que implica la conservación de aquello que se presenta como sagrado (la permanencia de las estructuras heteronormativas de la sociedad) a partir de una 'salteñidad' tradicional, que encuentra su origen en cierta reconstrucción histórica así como geopolítica. En este sentido, se asevera que:

> Los salteños con la misma bravura con la cual sostuvimos la independencia de la patria hoy sostenemos un núcleo duro de valores que construyó nuestra nación. Hoy frente a un nuevo desafío… y creemos los salteños, que los argentinos todos vamos a acompañar masivamente esta posición que tiene que ver con la génesis misma de nuestra patria cuando nosotros tomamos en el mandato constitucional el derecho a la vida por arriba de cualquier otro. Ya estábamos diciendo que no íbamos a avanzar en el derecho positivo más allá de lo que nuestro derecho natural ordena y manda. Este deseo uniformizante de pensamiento, de sentimiento y de todas las formas de

> expresión humana que a veces se pretende con una lógica pseudoprogresista, es lo que a veces hace que muchos en el interior de la Argentina entendamos que queremos vivir en otra nación. La gran riqueza de esta nación son esas diferentes corrientes migratorias que hicieron, desde el Virreynato del Alto Perú a través de Chile. Aquellos que peleaban contra el imperio y el Virreinato del Río de La Plata, desde distintas visiones y desde distintos orígenes, y también etnias, fuimos todos construyendo paso a paso la grandeza de nuestra nación (Uturbey, 2011).

En este sentido, el antropólogo peruano Jaris Mujica, afirma que:

> la vida se muestra como un significante asociado al cuerpo y desde aquí se erige una relación con los modos clásicos de la estructura discursiva de los conservadores: la vida queda re-unida a la familia, a la heterosexualidad y a la 'normalidad' de la tradición mediante esa disposición discursiva y se reinventa la maquinaria de acción y de discursos. Es aquí donde se puede empezar a reflexionar sobre el biopoder" (Mujica, 2007: 61).

d. Del 'niño por nacer' a las corporalidades femeninas

Y es de esta manera que entendemos a figura del '*niño por nacer*' en tanto constructo biopolítico, teniendo en cuenta a su vez, que la existencia del mismo se hace posible a partir de las (re)presentaciones e imágenes que permiten, a partir de desplazamientos de sentido igualar al embrión-feto, con un niño. En las diversas celebraciones y actividades realizadas las imágenes de los "niños por nacer" se multiplican y fractalizan en imágenes distribuidas en afiches, folletos, paneles, banderas, pancartas y discursos que designan continuamente al "niño", a la vez que se remarca la necesidad de "defender la dignidad de las mujeres embarazadas que han consagrado la vida" y que "decidieron no abortar". El "derecho a la vida" y "la vida como valor innegociable" (Bernacki, 2009) derivan constantemente en la figura del niño por nacer que adquiere el sentido de un feto/niño para sostener otra figura: la de la madre/entorno.[10]

Aquí retomo las lúcidas observaciones que realiza Rosalind Petchesky (1987) en torno de la importancia del uso de las imágenes fetales en relación a las políticas de la reproducción.

La autora afirma, a partir de un análisis del conocido documental 'El grito silencioso', que aquí se cruzan dos textos, dos campos diferentes, el médico/visual y el moral/verbal, que ancla sus sentidos en lo cultural. Y donde el primero se presenta como argumento o base legítima para el segundo. La autora sostiene que: "cuando colocamos 'El grito silencioso' donde realmente pertenece, al campo de las representaciones culturales más que a la

[10] A lo largo del texto, se presentan algunas de estas imágenes para dar cuenta de su importancia y de su construcción de sentidos.

evidencia médica, vemos que éste inserta la imagen ecográfica del embarazo en un show de imágenes en movimiento"[11] (1987: 267); generando los siguientes efectos: "1) otorgando a esas imágenes una interfaz inmediata con el medio electrónico; 2) transformando la retórica antiaborto de una principalmente religiosa/mítica a una de corte médica/tecnológica; y 3) trayendo la imagen fetal "a la vida"."[12] (1987: 264). Asimismo, este recurso de la tecnología donde vendría a ampararse una lucha ideológica a largo término sobre el significado simbólico de los fetos, es tomado como una verdad incuestionada, anclada en la objetividad de la imagen que estaría captando y transparentando lo real. Y el hecho de que esta imagen se presente prescindiendo del cuerpo de la mujer del que depende la existencia del feto, se presenta en tanto realidad y condición de posibilidad de la existencia de la figura del '*niño por nacer*', así como de la imagen de la *madre/entorno*. Para Petchesky, tratar al feto como si estuviera fuera del cuerpo de la mujer por el hecho de que puede ser visto, es un acto político.

Si uno observa las diversas imágenes en los que se sostienen esos sentidos de la vida, puesto que éstas son las (re)presentaciones del 'niño por nacer', es posible observar y dar cuenta de esta escisión y desplazamiento que se producen. En tanto, se presenta a un/a niño/a ya nacido como *si* fuera un embrión o un feto. Es por esto que la imagen no re-presenta, sino que directamente presenta al niño por nacer a partir de desplazamientos de sentido. De la misma manera, se presenta un niño (que se supone estaría re-presentando un embrión-feto) fuera e independiente del cuerpo de la mujer. Este sólo existe en tanto entorno, por lo que no importa si se presenta la imagen de un útero o del cuerpo embarazado, o se re-presenta como una manta que cubre al 'niño ya nacido/por nacer' o brazos que simulan ese entorno.

El Decálogo de la vida, también recoge estas instancias de reducción a un útero de los cuerpos femeninos de los cuales depende la existencia del embrión-feto: "*Las personas por nacer no son personas futuras, pues ya existen en el vientre materno. (Dalmacio Vélez Sarsfield, Código Civil Argentino de* 1871). Rechazamos el aborto porque somos de izquierda y debe impedirse que el vientre de la madre sea el lugar más peligroso del mundo. (Dirigentes políticos y organizaciones sindicales)."

En esta línea los análisis de Donna Haraway, son imprescindibles para dar cuenta de la manera en que se construye un cuerpo de mujer en tanto entorno.

> Todo lo que se utiliza para rodear y sustentar el objeto representado, […] la mujer embarazada […] simplemente desaparece del drama o reaparece en él como antagonista. Por ejemplo, la mujer embarazada pasa a convertirse jurídica y médicamente, dos dominios muy poderosos, en el 'entorno maternal'. La mujer

[11] Traducción propia. "When we locate The Silent Scream where it belongs, in the realm of cultural representation rather than of medical evidence, we see that it embeds ultrasound imaging of pregnancy in a moving picture show".

[12] Traducción propia. "*1) giving those images an immediate interface with the electronic media; 2) transforming antiabortion rhetoric from a mainly religious/mystical to a medical/technological mode; and 3) bringing the fetal image "to life"*."

> embarazada [… es la] menos capacitada para "hablar por" objetos como […] los fetos porque se las reconstruye discursivamente como seres con "intereses" opuestos[13] (Haraway, 1999: 138).

Según Haraway, "el poder de la vida y de la muerte debe delegarse a favor del ventrílocuo más epistemológicamente desinteresado y es fundamentalmente recordar que todo esto se refiere al poder de vida y muerte" (Haraway 1999, 138).

En este caso específico, los ventrílocuos hablan el lenguaje de las ciencias médicobiológicas y jurídicas para generar ese constructo biopolítico que es la figura del '*niño por nacer*' y a partir de este sostener como su co-relato la imagen de la madre/entorno.

Retorno a la noción de biopolítica

Este trabajo parte de y está atravesado por la noción de biopolítica. Aquí se la retoma a partir de la afirmación de su fuerza analítica, considerando que la misma permite desentrañar cómo funcionan los mecanismos regulatorios en torno a los cuerpos y visibilizar aquello que estos mecanismos intentan borrar.

Siguiendo las derivas de esta noción, de sentidos prolíficos, al interior de las elaboraciones foucaultianas, el abordaje del aborto en clave biopolítica adquiere una potencialidad explicativa. En primer lugar, porque la biopolítica, en íntima asociación con la noción de somatocracia, hace posible aprehender las políticas del cuerpo, y a éste en la intersección de poderes y saberes. El cuerpo es presentado como una realidad biopolítica (Foucault, 1999a, 1999b) y, por tanto, como efecto de regulaciones. En segundo lugar, pensar la relación entre biopolítica y biohistoria, (Foucault, 1999b, 2005, 2012) abre el campo a una serie de preguntas respecto de la relación entre la biología y la política y, en este caso

[13] Paradigmático ejemplo de esto es el proyecto presentado para "*declarar al útero de la mujer y sus órganos reproductivos 'ambiente protegido'*" en el año 2010 donde se establece que desde el Poder Ejecutivo "*se desarrolle una campaña de prevención de la integridad del útero de las mujeres y de sus órganos reproductores, destacando su relevancia para mejorar la salud reproductiva y la de la persona por nacer, tanto antes, durante, como después del embarazo*". (Proyecto de Resolución N° de Expediente 1115-D-2010) Aquí el cuerpo de la mujer, reducido a un útero, es presentado como espacio público, como lugar de regulaciones. Asimismo, la correlación entre lo femenino/la naturaleza/la maternidad se hace evidente con notoriedad: respondiendo a las maneras de regular y reificar la naturaleza que existen actualmente a partir de las lógicas del conservacionismo y de la patrimonialización, el útero como lugar de (re)producción de la vida se revela como 'ambiente protegido'. Las nuevas lógicas de reificación de la naturaleza se construyen a partir de la posibilidad de regulación, control y dominación de la misma por parte de los seres humanos (o algunos de ellos), y en este sentido, el útero es presentado como espacio dominado y controlado para preservar la vida del feto (que en analogía con los espacios protegidos, podríamos denominar una 'especie' en ¿potencial extinción?).

específico, sobre la biologización del cuerpo y del sexo (o de los cuerpos sexuados), así como de la construcción de un sexo y una sexualidad destinada a la (re)producción de la vida biológica. Que, en términos biopolíticos, implica la regulación de la sexualidad femenina bajo los imperativos de una heteronormatividad-(re)productiva. Por último, concebir lo tanatopolítico (Foucault, 2000, 2005) como reverso de este poder sobre la vida, realza las formas en que, en la práctica del aborto, se conjugan de modo ejemplar las contradicciones en que se realiza la biopolítica: vida y muerte, (re)producción y aborto, nacimiento e interrupción.

Por estas razones, parto y retorno la noción de biopolítica, porque considero que su potencial analítico reside en la posibilidad de regresar al momento de elisión de las corporalidades femeninas: frente a los imperativos de una heteronormatividad obligatoria que intenta reducir los cuerpos femeninos a un útero-(re)productor de la vida biológica, las diversas formas de existencia de las corporalidades son borradas y anuladas, al ser reducidos a meros contenedores o entornos de la 'vida'.

De esta manera, realizar una lectura del aborto en clave biopolítica, permite desentrañar los sentidos que se entretejen y constituyen la figura del niño por nacer, así como la posibilidad de su existencia a partir de la afirmación de su existencia independiente, y el inevitable borramiento y negación de nuestras materialidades corporales.

Referencias

Aroldo Tonini (2013), Proyecto de Ordenanza Municipal en el Concejo Deliberante de la Ciudad de Salta, Salta, marzo.

Boletín Oficial (1998), Decreto N° 1406, 1o de diciembre.

Boletín Oficial de la Provincia de Salta (2004), Ley N° 7311 de Sexualidad Responsable, N° 16968, 24 de agosto.

Boletín Oficial de la Provincia de Salta (2005), Ley N° 7357, Decreto N° 1.522 y N° 17.185. Expte. N° 91-14.947/05. 14 y 29 de julio.

Dante Bernacki (2011), Homilía en la Misa celebrada el 25 de marzo de 2009.

Durand Mendioroz, José (2011), Discurso en el marco de la Jornada '*La defensa de la vida y la familia: política de Estado en Salta'*, Salta, diciembre.

Durand Mendioroz, José (2011), palabras de presidente de la Red Salta, 25 de marzo.

Folleto (2010), *25 de marzo: Día del Niño por Nacer*.

Foucault, Michel (1999a), "¿Crisis de la medicina o crisis de la antimedicina?", en *Estrategias de Poder. Obras esenciales*, vol. II, Buenos Aires, Paidós.

Foucault, Michel (1999b) "El Nacimiento de la medicina social, en *Estrategias de Poder. Obras esenciales*, vol. II, Buenos Aires, Paidós.

Foucault, Michel (2000), *Defender la sociedad*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Michel (2005), Historia de la sexualidad. Volumen I: La voluntad de saber. Buenos Aires, Siglo XXI.

Haraway, Donna (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.

Haraway, Donna (1999), "Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles", en *Política y Sociedad*, núm. 30, pp. 121-163.

Menem, Carlos Saúl (1999), Discurso pronunciado en el primer acto en conmemoración del Día del Niño por Nacer realizado en el Teatro Coliseo.

Mujica, Jaris (2007), *Economía Política del Cuerpo. La Reestructuración de los grupos conservadores y el biopoder*, Lima, Centro de Promoción y Defensa de los Derechos Sexuales y Reproductivos.

Pecheny, Mario (2005), *Yo no soy progre, soy peronista: ¿Por qué es tan difícil discutir políticamente sobre aborto?* disponible en www.ciudadaniasexual.org.

Petchesky, Rosalind Pollack (1987), "Fetal Images: The Power of Visual Culture in the Politics of Reproduction", en *Feminist Studies*, vol. 13, núm. 2, pp- 263-292

Folleto (2010), *Decálogo de la Vida.*

Urtubey, Juan Manuel (2011), Discurso en el marco de la Jornada '*La defensa de la vida y la familia: política de Estado en Salta*', Salta, diciembre.



Cubierta de Revista de Humanidades, ISSN 0719-0999, volumen 7

HUMANIDADES POPULARES, COLECCIÓN "PRIMERA ÉPOCA", VOL. 7, NÚM. 9

